

# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das  
Musikleben*

10

---

OKTOBER 1959

POSTVERLAGSORT (22b) MAINZ



LUDWIG VAN BEETHOVEN

# Der glorreiche Augenblick

Eine Friedenskantate

für Soloquartett, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester op. 136

Text und Neueinrichtung von Hermann Scherchen

Soli: Friede — Sopran · Genius — Tenor · Prophetin — Mezzosopran · Führer des Volkes — Baß

Orchesterbesetzung: 3 · 2 · 2 · 2 — 4 · 2 · 3 · 0 — P. S. — Str.

Spieldauer etwa 40 Minuten

Inhalt: 1. Chor „Die Menschheit lauscht“ · 2. Rezitativ und Arioso (Führer des Volkes, Genius, Chor) „O seht sie nah und näher gleiten“ · 3. Arie mit Chor (Friede, Chor) „Ihr Himmel, welch Entzücken“ · 4. Rezitativ und Cavatine (Prophetin, Chor) „O Augenblick“ · 5. Rezitativ und Quartett „Wie den Bund im Sturm ihr festgehalten“ · 6. Schlußchor „Es treten hervor“

*Beethoven schrieb diese Kantate für den Wiener Kongreß 1814, auf den sich auch der ursprüngliche Text bezog. Die vorliegende Textfassung stützt sich grundsätzlich auf die offenbare Tatsache, daß Beethoven die Huldigung an Europas Fürsten und Wien im letzten Sinn als Huldigung an den Frieden gemeint hat. Der neue Text behält vom ersten Gedicht bei, was Beethovens Musik irgend duldet. In dieser Fassung hat das Werk viele Aufführungen, darunter in Hannover, Berlin, London, Dublin, Wien, Turin, Hilversum, Paris, Brüssel, Düsseldorf, Wuppertal, Konstanz, Bielefeld, Augsburg u. a., erlebt.*

Klavierauszug (deutsch — englisch) DM 9,— · Textbuch DM —,50

Aufführungsmaterial leihweise nach Vereinbarung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



*Ein neuartiges faszinierendes Nachschlagewerk  
zur Orientierung und Belehrung für jedermann*

FRIEDRICH HERZFELD

# ALLES ÜBER MUSIK

Der unentbehrliche Ratgeber für  
jeden

- Musikliebhaber
- Rundfunkhörer
- Schallplattenfreund



AUS DEM INHALT:

*Von der Komposition über die Notation zum Musikhören  
Hauptformen in der Musik in kurzen Erklärungen  
Entwicklung des Tanzes in historischer Darstellung  
Fachsprache des Jazz  
Musikinstrumente  
Oper — Operette — Musical  
Komponisten — Interpreten  
Der Schlager im 19. und 20. Jahrhundert  
Organisation des Musiklebens  
Urheberrecht  
Musikfeste und Festspiele*

Ed. Schott 3611 · Leinen DM 12,80 · 304 Seiten Text mit vielen  
Zeichnungen und 40 Seiten Abbildungen auf Kunstdruckpapier

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**



# NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

Heft 10 / 120. Jahrg.

Oktober 1959

## INHALT DES ZEHNTEN HEFTES

DIE NEUE BEETHOVENHALLE IN BONN . . . . .	503
STEPHAN LEY: Aus Beethovens Notizkalender . . . . .	504
PAUL NETTL: Beethovens Große Fuge in Amerika . . . . .	506
JOSEPH MÜLLER-BLATTAU: Marie Bigot an Hans Georg Nägeli . . . . .	509
DIETER KERNER: Beethoven=Pathographie . . . . .	510
STEPHAN LEY: Anna Bahr=Mildenburg über Fidelio . . . . .	512
WILLY HESS: Wie viele Fassungen der Marzellinen=Arie gibt es? . . . . .	514
ERNST THOMAS: Der organisierte schöpferische Rausch . . . . .	515
DAS MUSIKLEBEN: Münchner Opernfestspiele 1959 / „Tobias Wunderlich“ von Joseph Haas in München / „Don Giovanni“ ein „Musical“? / Kranichstein 1959: Bericht von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik / Eröffnung des neuen Kasseler Staatstheaters mit „Prometheus“ von R. Wagner-Régeny (Uraufführung) / „Musik und Musiker der Fuggerzeit“ (Ausstellung in Augsburg) / Fränkisches Musikleben / Bohuslav Martinu . . . . .	520
Vorschau / Rückschau . . . . .	534
BÜCHER UND NOTEN . . . . .	538
DIE SCHALLPLATTE . . . . .	542

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/4 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.



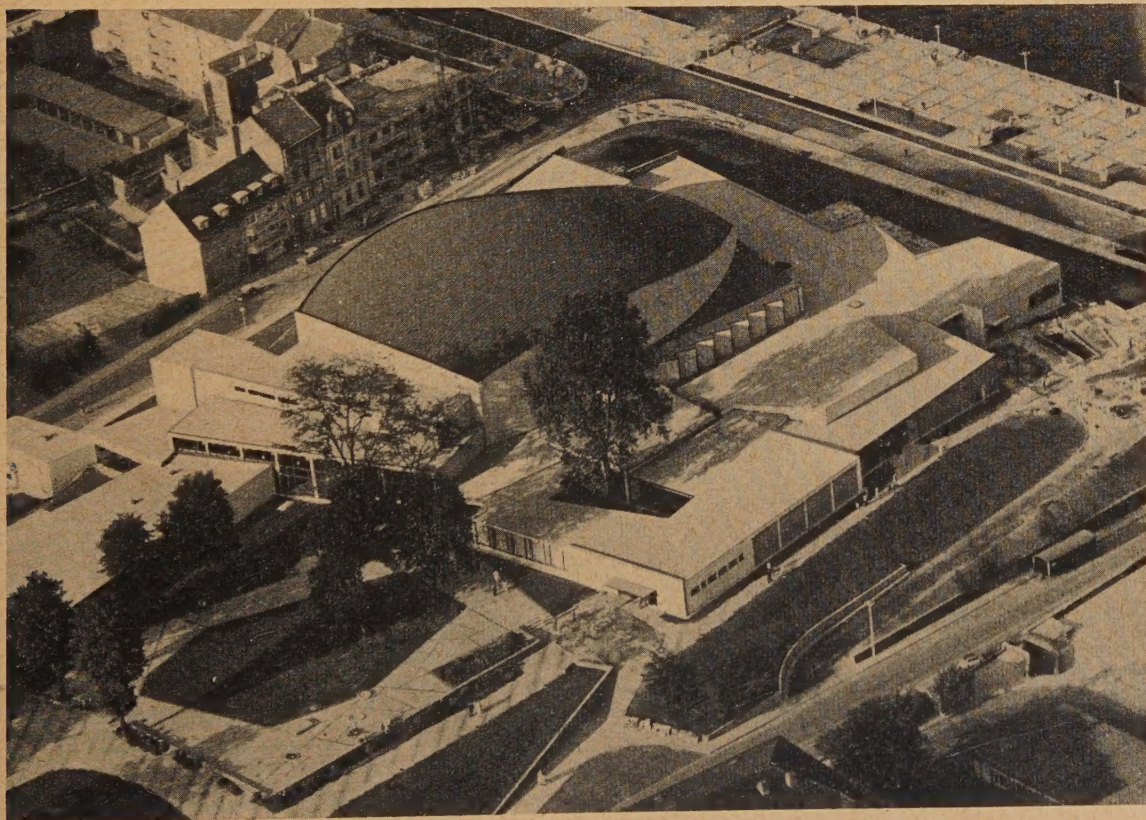
# Die neue Beethovenhalle in Bonn

Theodor Heuss hat die neue Beethovenhalle der Stadt Bonn eingeweiht. Der Festakt an dem klaren, sonnigen Septembermorgen, der die kühne Kontur des Baues in einen tiefblauen Himmel ausschwingen ließ, hat eine weitere Bedeutung dadurch erhalten, daß diese Eröffnung zugleich die letzte öffentliche Amtshandlung des scheidenden Bundespräsidenten war. So verband sich künstlerische und staatspolitische Repräsentation. Zahlreiche Mitglieder des Kabinetts, unter ihnen der künftige Bundespräsident Lübke und Vizekanzler Professor Erhard, das Diplomatische Corps mit dem Nuntius an der Spitze, die Vertreter der Bonner Behörden und der Stadt, viele Künstler und Gelehrte hatten sich im großen, hufeisenförmigen Saal eingefunden und erhoben sich, als Professor Heuss von dem mit der Amtskette geschmückten Oberbürgermeister der Stadt Bonn auf seinen Platz geleitet wurde. Dieses neue Bauwerk ist ein Haus der Stadt, die mit seiner Erbauung nicht nur sich schmückt, sondern auch ihren größten Sohn, Ludwig van Beethoven, ehrt.

Theodor Heuss wiederum hat Bonn geehrt, als er vor der Stunde seines Abschieds zu dieser Feier erschien und am Ende seiner kurzen Ansprache ganz unbefangen sagte, wie er sich in den nun-

mehr elf Jahren seiner Berufung und Tätigkeit in dieser Stadt, von Bonns liebenswürdiger Bevölkerung getragen, fühlen durfte. Als Oberbürgermeister Daniels in seinem Grußwort seinen Dank an das Staatsoberhaupt richtete, dann aber von der Liebe zu dem Menschen Heuss sprach, setzte spontaner Beifall ein.

Die Schleier der Wehmut, die sich hätten herabsenken können, wurden schon von den ersten, launisch-beschwingten Worten des Bundespräsidenten hinweggerafft: Er wolle dem skurrilen Thema „Richard Wagner und Theodor Heuss“ — diese Schlagzeile habe er gelesen — nicht ein neues Thema „Beethoven und Heuss“ hinzufügen. Er könne und wolle keine Festrede über Beethoven halten; hier solle die Musik sprechen, und er glaube, daß diese Musik Paul Hindemith nach seiner Ansprache mit Kraft, Zartheit und Glanz werde erklingen lassen. Er habe nur seinen Glückwunsch und seinen Dank an die Stadt Bonn zu richten, daß ein solches Werk gelungen sei. Und doch fand er für das Genie wie den Menschen Beethoven treffende Worte, als er schilderte, wie sehr ihn ein Besuch des Beethovenhauses bewegt habe; letzte künstlerische Gültigkeit sei aus den Manuskripten zu lesen; an die Tragik des Ertaub-





ten erinnerten die Hörrohre und bezeugten die sittliche Kraft der inneren Selbstbehauptung gegenüber dem äußeren Schicksal. Und wiederum verwies Theodor Heuss auf die Musik, wenn er abschließend meinte, daß die Vokabel, die ihm nun zu sagen bleibe, kaum besser als durch Musik zu sagen sei: Dank.

An den Menschen Beethoven, an seine lautere staatsbürgerliche Gesinnung wie an sein Streben nach Charakterbildung knüpfte der Kultusminister von Nordrhein-Westfalen an. Er warf die Frage auf, ob es denn gerechtfertigt sei, daß diese Halle, die doch mehreren Zwecken, also neben den Konzerten auch Kongressen, Ausstellungen und politischen Versammlungen dienen solle, den Namen Beethovens tragen dürfe, und beantwortete sie positiv aus der komplexen menschlichen Erscheinung Beethovens.

Die Musik ist in diesem Festakt nicht zu kurz gekommen. Das Städtische Orchester Bonn spielte als Eingang unter Leitung von Otto Volkmann Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“, und nach den Ansprachen trat ein Komponist an das Dirigentenpult, der heute wie kaum ein anderer die Tradition der deutschen Musik in der Welt repräsentiert: Paul Hindemith. Zwei Werke, gleichermaßen von der Humanitas beseelt, standen dann neben- und füreinander: Beethovens „Geschöpfe des Prometheus“ und Hindemiths „Nobi-

lissima Visione“. Es wurde hier gleichsam eine zweite Brücke zur Gegenwart geschlagen, nachdem schon die Architektur einen so reinen und selbständigen Klang hinzugefügt hatte. Siegfried Wolske, der Schöpfer des neuen Baues, sagte am Vorabend, als er den Schlüssel der nun vollendeten Beethovenhalle dem Bonner Oberbürgermeister übergab, die Verpflichtung, unter der er und seine Mitarbeiter gestanden hätten, heiße Beethoven: die Brücke von ihm zu uns. Vielleicht darf man es aber auch umgekehrt sehen: jede Zeit hat eine Brücke zu Beethoven zu schlagen. Dieses Bauwerk ist Besinnung auf uns wie auf ihn.

In dem großen Beethovenkonzert, das am Vorabend der Eröffnung gegeben und dann am Abend des Festtages für die Spender wiederholt wurde, stand man unter solchen Gedanken. Unter den Dirigenten Willem van Hoogstraten und Volker Wangenheim erklangen die Ouvertüren zu „Egmont“ und „Leonore“ Nr. 3, das Tripelkonzert mit den Solisten Wilhelm Stross (Violine), Ludwig Hölscher (Cello) und Elly Ney (Klavier), die als Abschluß dann noch als gefeierte Solistin das Klavierkonzert in Es-Dur spielte. Es war wohl die Krönung ihrer Laufbahn, diese Halle miteingeweicht zu haben, die schon nach diesem kurzen Eindruck günstige akustische Verhältnisse erkennen ließ.

Ernst Thomas

## Aus Beethovens Notizkalender

STEPHAN LEY

In dem Schindlerschen Beethovennachlaß, den die Berliner Staatsbibliothek verwahrte, fanden sich einige von Beethoven benützte Kalender, aus denen Schindler in einer Biographie des Meisters wohl einiges mitgeteilt hat, die aber an sich und wegen mancher Einzelheiten eine eingehende Würdigung verdienen; ich habe seinerzeit die Originale durchmustern können. Es sind ihrer drei, für die Jahre 1819, 1820 und 1823. Format ein kleines Quart, Druck in Schwarz und Rot, Kalendarium für Katholiken, Protestanten, Griechen, Juden, Türken; in Versen und Prosa eine Unmenge Populärweisheit in der moralisierenden Art, wie Beethoven sie liebte; manches ansprechend, unter den kurzen Sätzen aber, mit denen jeder (!) Tag charakterisiert wird, viel Läppisches – z. B.: 9. Februar: Getreidemühlen eingefroren, Kaffeemühlen gehend; 20. Mai: Hohes Wirken der Pulse des Weltalls; 10. November: Der Todesengel unter den Martinsgänsen. Anderwärts Anspielungen auf des Kaisers Geburtstag, die Leipziger Schlacht, ein poetischer Ausblick:

Ein Völkerbund verbannt die Kriege,  
Nur in der Liebe sucht man Siege.

Und ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß im Kalender des Jahres 1819, wo Beethoven bereits Teile der IX. Symphonie skizzierte, die folgende, mehr wie eine Travestie des Schillerschen Textes wirkende Stelle sich findet:

Fallet nieder, Millionen,  
Jubelruf dem guten Geist,  
Der das Rad der Zeiten kreist,  
Dem das All der Welten preist,  
Der auch waltet über Thronen –  
Über'n Sternen muß er wohnen.

Das Eingehen auf diese Einzelheiten mag sich dadurch rechtfertigen, daß wir hier noch Blätter vor uns haben, die so oft im Jahr durch die Hände des großen Meisters gegangen sind. Ihr eigentlicher Wert besteht aber in den Notizen, die er Monat für Monat auf den hierfür bestimmten Blättern eingetragen hat und die uns einen tiefen Einblick in Beethovens damalige häusliche Verhältnisse tun lassen. Daß in diesen nach dem Zeugnis eines zeitgenössischen Berichterstatters oftmals eine „admirable Confusion“ herrschte, ist bekannt; um so eigentümlicher wirkt da der gedruckte Vor-  
spruch über jeder Monatsseite, unter dessen Zei-



Zu solchen war manche Veranlassung, denn nicht allen Einzelheiten des Haushalts mußte er nach Ausweis der Kalender sich abplagen, angefangen vom Holzkauf samt Hacken und Schneiden, mit der Entlohnung der Handwerker, dem Einkauf von Lebensmitteln, der Abrechnung mit der Haushälterin: „6 Pfund Butter der Haushälterin gegeben“, heißt es an einer Stelle. Tröstlicher, wenn der große Mann sich die Zahl des Federviehs notiert, das für die Küche angeschafft wurde; so erscheinen am 15. August 1819 neun Hühner, am 26. sechs und dann nochmals vier, am 14. September vier Hühner, sechs „Hendel“ und fünf Kapunen. Und vorsorglicher Weise notiert Beethoven nicht in Zahlen, sondern mit einzelnen Strichen, von denen jeweils einer, sowie eins der Tiere auf den Tisch gekommen, durchstrichen wird — vorausgesetzt allerdings, daß er es nicht vergißt. Denn wir haben hier einen sozusagen urkundlichen Beweis für das, was Schindler erzählt: „Seine Köchin Ma-

Aber der ganze Jammer dieses großen Lebens faßt uns an, wenn wir das Dienstbotenelend verfolgen, das in zahllosen Eintragungen durch die Jahre sich hinzieht; und es ist doch gerade die Zeit der größten Werke, die der Meister in entnervendem Kampfe mit all diesen Widerwärtigkeiten sich abgerungen hat. Es ist kaum glaublich, mit welcher Schnelligkeit und — man möchte fast sagen — Regelmäßigkeit die Eintragungen über Kündigung und Neueintritt sich folgen, untermischt mit Notizen über „böse Tage“ — das waren solche, an denen infolge dieser Dinge die Küche versagte; und gerade dadurch wurde meist die Laune und Geduld des Hausherrn empfindlich gestört, der beispielsweise über das Ausbleiben eines erhofften Kalbsbratens — seines „Kälbernens“ — tief miß-

VI. Juny, Sommermond, Brachmonath, Rosenmonath, dat 30. Tage.					
Wochen- und Monaths-Tag.	Allgemeiner Kalender für Katholiken und Protestanten.		Christlich- taufflicher K a g.	Paul des C.	Wochentag.
22) R. D. gr. Abnd n. Luc. 14. Pr. Lazarus u. d. reiche M. Luc. 16. Gr. U. sam. Brich. Joh. 4.					
Sonntag	1 E. Juchus.	1 Trinit. Nic.	20 E. 4. Palat.	20	2
Montag	2 Erasmus.	2 Ephraim.	21 Konst. Hel.	21	9
Dinstag	3 Eliode.	3 Erasmus.	22 Basilist.	22	5
Mittwoch	4 Quirinus.	4 Eapatus.	23 Mich. B.	23	10
Donnerstag	5 Bonifacius.	5 Bonifacius.	24 Simon.	24	17
Freitag	6 Robertus.	6 Denignus.	25 Haupt Jop.	25	3
Samslag	7 Isidorus.	7 Kureet.	26 Lazarus.	26	2
23) R. D. verl. 2. Hof. Luc. 15. Pr. D. groß. Abnd. Luc. 14. Gr. Jes. heilte einen Th. Joh. 9.					
Sonntag	8 E. J. Medard.	8 E. J. Medard.	27 E. 5. Herap.	27	17
Montag	9 Primus u.	9 Felician.	28 Nicetas.	28	2
Dinstag	10 Margaretha.	10 Wiegand.	29 Theodosia.	29	17
Mittwoch	11 Barnabas.	11 Barnabas.	30 Isak.	30	2
Donnerstag	12 Joh. Jac.	12 Basilides.	31 Ep. Dimmelf.	31	16
Freitag	13 Anton d. P.	13 Tobias.	1 Juny Jun.	1	1
Samslag	14 Basilus.	14 Elicus.	2 Nicomachus.	2	14
24) R. D. gr. Jifch. Luc. 5. Pr. D. verl. 2. Hof. Luc. 15. Gr. D. d. Geyreil. Christi. Joh. 17.					
Sonntag	15 E. 4. Vitus.	15 E. 4. Vitus.	3 E. Kucil.	3	28
Montag	16 Franz. R.	16 Juliana.	4 Metrophan.	4	11
Dinstag	17 Reinerus.	17 Volkmar.	5 Dorothaus.	5	24
Mittwoch	18 Eonius.	18 Geroasius.	6 Norbert.	6	6
Donnerstag	19 Juliana R.	19 Silvester.	7 Theodosius.	7	19
Freitag	20 Silvester.	20 Elias.	8 Theodosius.	8	1
Samslag	21 Klop d. V.	21 Albanus.	9 Eyrill. Mer.	9	15
25) R. D. H. Pfar. Oesch. Rath. 3. Prot. C. baruch. Luc. 5. Gr. D. hell. Geist. Joh. 1.					
Sonntag	22 E. 5. Paulin.	22 E. 5. Paulin.	10 Pfingsten.	10	26
Montag	23 Eno M.	23 Basilus.	11 Pfingsten. P.	11	7
Dinstag	24 Joh. d. T.	24 Joh. d. Täufer.	12 Onuphr.	12	18
Mittwoch	25 Prosper.	25 Elogius.	13 Quirin.	13	0
Donnerstag	26 Joh. u. Paul.	26 Jeremias.	14 Pfingst. Pr.	14	12
Freitag	27 Fabianus.	27 Schläfer.	15 Eno M. Pr.	15	24
Samslag	28 Erendus.	28 Eno.	16 Epphon.	16	6
26) R. D. Isrl. heil. Jomo M. Marc. 5. Pr. D. Jifch. Petri. Luc. 5. Gr. D. heil. Geist. Rath. 10.					
Sonntag	29 E. 6. P. P.	29 E. 6. P. P.	17 E. 1. Emen.	17	18
Montag	30 Paul. Seb.	30 Paul. Seb.	18 Erentius.	18	1

Nr 1 LB Bremen, nicht zu  
Verwechseln mit Offen



gestimmt sein konnte oder später einmal in seinem Gesprächsheft notierte: „Nur Gans — Gott stehe meinem Hunger bey!“

Schon gleich im Januar 1819 beginnt es:

Der Haushälterin aufgesagt.

15. Febr. Die Küchenmagd eingetreten

8. März Hat die Küchenmagd mit 14 Tagen aufgesagt

12. März Ist die Tapeziersfrau eingetreten

22. März Ist die neue Haushälterin eingetreten

12. Mai In Mödling eingetreten — Miser sum pauper

14. Mai Ist die Aufwärterin in Mödling eingetreten, mit monatl. 6 fl.

Vom Kalender des Jahres 1820 fehlen die drei ersten Monate; aber die Reihe bricht nicht ab:

12. April Die Küchenmagd ausgetreten

6. Mai Der Küchenmagd aufgesagt

29. Mai Die Küchenmagd ausgetreten

und so fort in endloser Reihe. Zur Abwechslung auch einmal:

22. April Der Küchenmagd aufgesagt

27. April Dieselbe entflohen

Den völligen Eindruck dieses häuslichen Elends könnte nur der Abdruck sämtlicher Eintragungen vermitteln; inzwischen muß die Feststellung genügen, daß in den drei Kalendern ihrer einundsechzig sich finden, die lediglich mit Dienstbotenwechsel zu tun haben. Und gegenüber all dieser Misere, die wohl auch den geduldigsten Mann — und das war Beethoven sicher nicht — zermürben konnte, ein rührendes Wort, von ihm im Juli 1820 für sich selbst aufgeschrieben, das geradezu erschütternd wirkt: „Warst du auch heute geduldig mit allen Menschen?“

Sicherlich, die Mißhelligkeiten gingen keineswegs immer von den Dienstboten aus, wie bei dem Küchenmädchen, dem wohl nicht ohne Grund gerade „am Fastnachtsdienstag aufgesagt“ wird; auch zeigen einige Stellen, die hinterher durchstrichen sind, daß die Kündigung auch wohl einmal zurückgenommen wurde. Aber klar ist doch, daß dem schwergeprüften Manne die Galle oft überlaufen mußte — man meint es der Eintragung aus 1823: „am 15. Oktober der alten Haushälterin aufgesagt“ schon anzumerken, die in lapidaren Zügen fast die halbe Seite füllt, oder den Ingrim zu spüren, wenn er einträgt: „das Weib ausgeblieben, aber bezahlt“, Dann strömten auch Maßlosigkeiten in seine Briefe ein, wie in einem solchen aus dem Herbst 1823 diese hier: „Hierher (nach Baden) kam ich mit einem verdorbenen Magen und einem schrecklichen Katarrh, den ersteren von dem Erzswein der Haushälterin, den zweiten von einem Vieh als Kuchelmagd, welche ich schon einmal fortgejagt und sie selbe doch wieder angenommen hatte.“

Bei der Durchmusterung des Kalenders von 1823 wartete am Schluß noch eine Überraschung eigener Art, es fand sich da ein kaum bekannter, höchst seltsamer Kanon. Er geht auf die Worte: „Fettlümerl, Bankert haben triumphiert.“ Mit den beiden bösen Worten sind die übel beleumundete Frau seines Bruders Johann und deren uneheliche Tochter gemeint; und der Kanon ist ein ergreifendes Zeugnis für das traurige, ja in manchem unwürdige Familienleben, unter dem neben allen sonstigen Sorgen Beethoven so schwer gelitten hat. Das kleine Notenstück ist auf der letzten Seite des Kalenders in flüchtigen Zügen mit Bleistift eingetragen — eine traurige Erinnerung aus den trübsten Tagen des Meisters, der eben erst der Welt das jubelnde Lied von der Freude geschaffen hatte.

## Beethovens Großneffe in Amerika

PAUL NETTL

Über Beethovens Neffen Karl, den Sohn seines Bruders Kaspar Karl, ist eine ganze Literatur geschrieben worden. Zuletzt eine ausgezeichnete psychoanalytische Untersuchung von R. und E. Sterba, nachdem sich bereits Dr. Max Vanska ausgiebig mit diesem „bösen Geist“ des Komponisten beschäftigt hatte. Es ist wohl bekannt, daß Beethoven eine fast krankhafte Zuneigung zu diesem Sohn seines jüngeren Bruders gefaßt hatte. Dieser Bruder hatte den Komponisten zum Vormund seines Sohnes eingesetzt, da er zu den erzieherischen Fähigkeiten seiner Gattin Johanna geb. Reiß, nicht genügend Zutrauen hatte. Beethoven hat die ihm auferlegte Verantwortung so schwer getragen,

daß er durch den leichtsinnigen jungen Mann an den Rand der Verzweiflung gebracht wurde. Nachdem der Neffe in verschiedenen Erziehungsanstalten sich schlecht bewährt und schließlich einen Selbstmordversuch unternommen hatte, gelang es Beethoven, ihn bei einem Infanterieregiment in Iglau (Mähren) unterzubringen. Beim Militär beserte sich Karl auffallend, besonders nachdem er im Hause des Magistratsrats Naske seine spätere Gattin Caroline Barbara Charlotte kennengelernt hatte. Als Caroline 1831 nach Wien übersiedelt war, quittierte Karl ein Jahr später den Militärdienst und heiratete sie 1832. Karl starb 1858 an Leberkrebs in Wien. Seine Witwe überlebte ihn



um mehr als drei Jahrzehnte und starb 1891 in Wien. Der Ehe entsprossen vier Töchter und ein Sohn.

Der letztere, Ludwig van Beethoven, war lange Mittelpunkt einer Skandalaffäre. Schon Prof. Sandberger hat in einem Aufsatz „Beethoven und München“ über diesen Großneffen des Meisters Mitteilungen gemacht. Ludwig war durch den bekannten Musikhistoriker Ludwig Nohl 1868 an Richard Wagner und durch diesen an König Ludwig II. von Bayern empfohlen worden. Im Laufe der Jahre erfreute er sich der Generosität des Königs, die ihn jedoch nicht davon abhielt, systematische Betrügereien zu begehen, bis sich endlich die bayrischen Gerichte mit dem Fall eingehend beschäftigten und ihn 1872 zu einer Gefängnisstrafe von vier Jahren, seine Gattin Marie geb. Nitsche, zu sechs Monaten Gefängnis verurteilten. Beethoven trat als Baron und als „Enkel“ des berühmten Tonsetzers auf. In der Beethoven-Literatur liest man nun, daß sich die Spuren dieses Hochstaplers in den Vereinigten Staaten verlieren und selbst ein Kenner der Materie wie Donald W. Mac Ardle schreibt mir: „No confirmation of any kind has been found of the legend that Nephew Karl's son emigrated to the U.S.A.“

Der Schriftsteller Dr. Robert Homolka, der sich seit Jahren mit den Nachkommen Karl van Beethovens intensiv beschäftigt, hat sein gesamtes Material zur Verfügung gestellt, das ich hier auszugsweise, soweit es sich um die amerikanische Legende handelt, wiedergebe. Homolkas Forschungen beruhen auf Dokumenten und Briefen, die sich in der Familie erhalten haben. Es scheint danach, daß die Verurteilung Ludwigs in contumacia erfolgte, denn das Ehepaar hatte sich am 30. August 1871 mit dem kleinen Sohn Karl Julius Maria, der 1870 in München geboren war, nach Amerika eingeschifft. Die Landung in New York erfolgte am 15. September und noch am gleichen Abend reist die Familie nach Rochester, N.Y., wo Ludwig eine Anstellung im Büro eines Architekten erhält. Eine Woche nach der Ankunft in Rochester kommt ein Sohn ‚Heinrich‘ zur Welt, der jedoch sechs Monate später stirbt und auf dem dortigen Kirchhof begraben ist. Ludwigs Skandalaffären wurden jedoch bald in Rochester bekannt, wo man einen Artikel von Ludwig Nohl in der vielgelesenen deutschen Zeitung „Nachrichten aus Deutschland“ lesen konnte. Dieser Artikel erwähnte den Verhaftungsbefehl.

So verließ das Ehepaar Rochester und siedelt sich in Buffalo an, von wo aus Ludwig auch die Niagarafälle besucht und sich später in Montreal niederläßt. Ohne Zweifel brannte ihm auch hier der Boden unter den Füßen. In Montreal in Kanada gibt Marie, eine ausgezeichnete Pianistin, mit großem Erfolg ein Konzert und absolviert eine Tournee, die sie nach Quebec, Ottawa, Brockville, Hamilton, usw. führt. Im Sommer 1873 erfolgt die Übersied-

lung nach USA, nach Detroit, wo Marie im Opernhaus in einem Konzert der Philharmonic Society mit großem Erfolg auftritt, während Ludwig bei der Michigan Central Railroad für sechs Wochen eine Anstellung erhält. Kurz darauf übersiedelt man nach Jackson, Mich., wo Beethoven bei der gleichen Gesellschaft mit einem Monatsgehalt von 60 Dollar arbeitet, während Marie Klavierstunden erteilt.

Ludwig scheint eine erfinderische Natur gewesen zu sein. Er kommt auf den Gedanken, ein Messengerboy Service-Institute nach europäischem Muster zu gründen. Er arbeitet den Plan aus und sieht sich nach einem kapitalkräftigen Teilhaber um. Das Ehepaar Beethoven hatte mit einer Familie Stiles, die sich in Sabula, Iowa, niedergelassen hatte, die Überfahrt von Europa gemacht. Auf wiederholte Einladungen kommt es zu einem Besuch im Sommer 1873 in Sabula, wo man sich eine Woche als Gast der Familie Stiles aufhält. Dieses Messengerboy-Institut wird nun tatsächlich ins Leben gerufen, Stiles schießt das Kapital vor. Ludwig kehrt für kurze Zeit nach Jackson zurück, um im Herbst nach Chicago zu übersiedeln, wo am 1. Januar 1874 die Organisation gestartet wird. Das Institut wird vergrößert, und im Herbst 1874 erfolgt die Übersiedlung nach New York. Das Ehepaar wohnt zuerst in Staten Island, später in Manhattan. Nachdem auch in New York ein ähnliches Institut eröffnet worden war, erfolgt im Frühjahr 1875 die Gründung einer dritten Filiale in Philadelphia.

Die Dienstmänner-Idee läßt jedoch Beethoven nicht schlafen. Anläßlich der New Yorker World Fair kommt Ludwig auf den Gedanken, alten Leuten den Besuch der Ausstellung durch Anschaffung von 500 Rollstühlen mit Bedienung zu erleichtern. Das Unternehmen wird ein großer Erfolg, der den Präsidenten der Ausstellung und die Direktion einer Telegrafengesellschaft veranlaßt, mit Beethoven einen Kontrakt abzuschließen, auf Grund dessen er die Leitung des Ausstellungsdienstes gegen einen 25prozentigen Gewinnanteil übernimmt. Beethoven wird nun General-Manager einer großen Gesellschaft mit der Zentrale in New York. Das Originalgeschäftspapier trägt den folgenden Kopf:

New York Commissionaire Company  
General Office: German Savings Bank Building  
Cor. 14th Str. and 4th Avenue, Branch Office  
1130 Broadway, Louis von Hoven, Managing  
Director.

Die Namensänderung von „van Beethoven“ in „von Hoven“ ist des Rätsels Lösung, warum man von der Beethovenschen Nachkommenschaft in Amerika nur als „Legende“ sprach. Denn Ludwig selbst kommt auf diese Frage in einem Brief an seine Schwester Maria Anna zu sprechen, die zweite Tochter des Neffen Karl, die Gattin von Paul Weidinger, des Hauptkassierers der Anglo-





Beethovens Neffe Karl

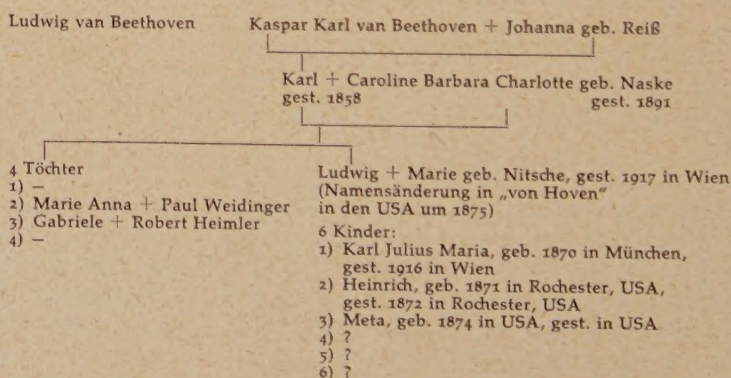
Österreichischen Bank und Professors für Handelswissenschaften. Der Brief vom 9. September 1875 lautet folgendermaßen:

„Daß ich unseren Namen nur in der Abkürzung trage, die Dir bekannt ist, wird Dich nicht wundern. Ich freue mich täglich darüber, daß ich zu diesem Entschluß kam, ehe ich ins Geschäftsleben trat. Mein Name erscheint, wie bei dem öffentlichen Charakter der Institute selbstverständlich, auf so vielen tausend verschiedenen Drucksorten in den hiesigen Hauptstädten, daß ich im günstigsten Falle aus dem Beantworten lästiger Fragen niemals herausgekommen wäre; außerdem sind Abkürzungen, Veränderungen und Übersetzungen von Familiennamen hier etwas Alltägliches, und ich kann sagen, daß ich eigentlich nur durch meine Briefe an unsere gute Mutter zuweilen mich erinnere, wie ich eigentlich heiße. Ich wünsche, daß auch meine Kinder sich einst so nennen, ob sie nun in Amerika bleiben oder nicht; sie werden ein Anrecht auf den Namen haben, da ich mein amerikanisches Bürgerrecht unter demselben erwerben will, so bald ich fünf Jahre im Lande bin.“

Es ist charakteristisch, wie Ludwig seine Namensänderung motiviert. Der eigentliche Grund war natürlich der, seine Münchener Vergangenheit vergessen zu machen. In dem gleichen Jahr 1875 brechen leider die Briefe Ludwigs ab. Aber Erzählungen der noch heute in

Wien lebenden Familienmitglieder ergänzen die Korrespondenz. Das Ehepaar von Hoven kam 1878 mit seinen beiden Kindern Meta, damals vier, und Karl, acht Jahre alt, zu Besuch nach Wien. Robert Heimler, der Gatte der dritten Tochter des Neffen Karl, namens Gabriele, berichtete, daß die amerikanischen Verwandten in der Heimlerschen Wohnung in Wien VIII (Josephstadt), Lenaugasse 3, wohnten. Wie lange das Ehepaar in Wien blieb, ist nicht bekannt. Heimler drängte auf Rückkehr nach Amerika; offenbar war der Ruf Ludwigs in Wien mehr als zweifelhaft. Zwischen 1878 und 1890 klafft eine Lücke in unserer Kenntnis. Nach Aussage Karls, Ludwigs Sohn, lebte Ludwig zuletzt als Direktor der Pacific Railroad in New York in besten Verhältnissen.

Die nächste Nachricht über Ludwig stammt aus Paris 1890. Es handelt sich um einen Brief von Marie von Hoven an Robert Heimler, in dem gesagt wird, daß Ludwig im Nebenzimmer sehr krank zu Bett liege und auch ihr Sohn Karl sehr krank sei. Da Louis derzeit nichts verdiene, sei sie mit ihren Kindern in großen Geldnöten. Der Kurator ihres Vermögens, Bankier Schweinburg in Wien, werde ihr erst am 1. Juli Geld senden. Ihr Vermögen sei durch die Krankheiten bis auf eine kleine Summe verbraucht. Heimler solle bei Schweinburg einen Vorschuß zu erhalten trachten. Die Pariser Anschrift ist: 2, rue Millet, St. Cloux. Ein zweiter Brief vom 25. Februar bestätigt mit überschwenglichen Dankworten die Übersendung von 200 Frs. Alles andere ist in Nebel gehüllt, vor allem, wie die Familie nach Paris kam. Karl erzählte dem österreichischen Journalisten Karl Mittelman, daß er mit seiner Mutter seit 20 Jahren in Brüssel lebe. Meta soll bei einem Schiffsausflug in Amerika umgekommen sein. Karl erzählte ferner, daß er fünf Geschwister gehabt habe, von denen er allein übriggeblieben sei. Danach mußten in USA noch drei weitere Kinder zur Welt gekommen sein, deren Namen und Daten unbekannt sind. Wann und wo Ludwig gestorben ist, ent-





zieht sich unserer Kenntnis. Keinesfalls in Amerika, sondern entweder in Paris oder Brüssel.

Am 26. September 1916 übersiedelten Marie von Hoven bzw. van Beethöven und ihr Sohn Karl Julius nach Wien und wohnten im XIII. Bezirk, Zehetnergasse 19. Die Mutter starb 1917. Karl Julius, der einzig überlebende Beethoven, der 1916 in Antwerpen zum Militär eingezogen worden war, leistete Militärdienst als Landsturmmann. Dieser „letzte Beethoven“ war Journalist und schrieb schon als 20jähriger Artikel für englische und französische Zeitungen. Es ist hier nicht der Ort, seine militärische Laufbahn zu verfolgen. Er wurde öfter gesehen, so z. B. von dem New-Yorker Pianisten Bruno Eisner. Er kam im Dezember 1916 in das Garnisonsspital Nr. 1, wo er sich einer Darmverschlußoperation unterziehen mußte und am 10. Dezember starb. Er ist neben seiner Mutter

Marie begraben. Der Marmorgrabstein trägt die beiden Namen: Marie van Beethoven und Karl Julius van Beethoven.

Karl, dieser letzte Beethoven, war von schwächlichem Körperbau, den militärischen Strapazen nicht gewachsen. Er machte einen bejammernswerten Eindruck. Den Unteroffizieren diente er oft zum Spott. Seine Kameraden jedoch hatten Mitleid mit ihm und nahmen ihn gelegentlich auf ihrem Urlaub mit. Die Familie kümmerte sich nicht um ihn, sie schämte sich wohl seiner. Wenn er sie besuchte, speisten sie ihn mit einem Zehnkronenschein und ein paar Zigaretten ab. Er wird als hochintelligent und lebhaft geschildert und mehrere Sprachen beherrschend. Es ist, als ob der böse Dämon, der vom trunksüchtigen Vater des großen Beethoven an sein Unwesen trieb, noch diesen letzten Beethoven zeichnete.

## Marie Bigot an Hans Georg Nägeli

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU

Auf einer Reise in die Schweiz stattete ich meiner Vaterstadt Colmar einen kurzen Besuch ab. An Marie Bigots Geburtshaus in der früheren „Schädelsgasse“, jetzt „Rue des Fêtes“, entdeckte ich eine schöne, neue Marmorplatte mit folgender Gedenk=Inschrift:

„Dans cette maison naquit le 2. 3. 1786 Marie Bigot de Morogues née Kiené.

Beethoven et Haydn furent les admirateurs fervents de cette musicienne incomparable qui prodigua ses conseils à Franz Schubert et enseigna son art à F. Mendelssohn-Bartholdy. Elle mourut à Paris en 1820 au printemps de sa vie.“

Als ich dann wenige Tage später in der Zentralbibliothek Zürich den Nachlaß Nägelis durcharbeitete, fand ich folgenden Briefwechsel zwischen Nägeli und Marie Bigot, der ihrem Bilde neue sympathische Züge hinzufügt. Die Briefe Nägelis sind nur in Abschrift in seinem Briefbuch enthalten. Deshalb fehlen die abschließenden Höflichkeitsbezeugungen. Die Briefe Marie Bigots sind im Original erhalten. Der im letzten Brief erwähnte Herr Rode ist der berühmte französische Geiger Pierre Rodé.

N. an Mme. Bigot de Morogues à Vienne

14. 7. 1808

Während der langen Zeit, seit welcher Sie dem schönen (fehlt „Wesen“) der kunstliebenden Kaiserstadt und der glücklichen Ausübung Ihrer Talente leben, deren Anerkennung Ihnen, bei den dortigen Großen auch zu Teil geworden ist, habe ich hier in diesem kleinen Zürich mich auch bestrebt, auf *meinem* Wege vorwärts zu kommen, und freue

mich Ihnen auch ein kleines Pröbchen, bestehend in meinem Tokkatenhefte, das ich für Sie dem Kunst- und Industrie=Comptoir beigeschlossen habe, geben zu können. Ich darf hoffen, Sie werden diese Stücke Ihres verschönernden Spieles nicht unwürdig finden und zu meiner Bekanntmachung in ihrem bedeutenden Kreise in freundschaftlicher Erinnerung der alten Bekanntschaft das Ihrige gütigst beitragen (wie ich es mit Ihrer schönen Sonate in dem meinigen auch getan habe), welches mir um so wichtiger sein muß, da ich nun als Komponist mit verschiedenen größeren und kleineren Unternehmungen im Publikum erscheinen werde. Sollten Sie mir auch für die Unternehmung, wovon ich eine kleine Ankündigung beischließe zu Subskribenten verhelfen können, so würde ich Ihnen höchst dankbar sein. Solche Gesänge dürften zwar in dem vornehmen Wien für Kleinigkeiten gehalten werden, aber dessen ungeachtet in kleineren musikalischen Zirkeln Vergnügen machen, besonders da, wo man auch die Jugend Anteil nehmen läßt.

Daß ich Ihnen so lange nicht geschrieben, wäre tadelnswert, wenn ich inzwischen in einer glücklichen Lage gelebt hätte, welches der Fall nicht war. Indessen hat dies meinen Geist nicht darniedergedrückt, sondern ich lebe und wirke ganz in der Komposition etc.

H. G. Nägeli

Marie Bigot an N.

Wien, den 6. August 1808

Ihr unerwarteter Brief hat uns das größte Vergnügen gemacht und mir besonders die Nachricht, daß ich bald von Ihrer Composition spielen werde, die meiner Finger gewiß nicht bedürfen, um sehr



schön zu sein. Es gibt Personen, die unmöglich etwas Gemeinsames machen können. Wir kennen uns wenig und es ist schade. Wir hätten gewiß alle drei dabei gewonnen. — Aber sagen Sie mir doch, denn es ist mir unbegreiflich: Wie können Sie, da Sie mir in so manchen Augenblicken ihre Gefälligkeit, ihre Güte, ihre wahre Herzensgüte gezeigt haben, nicht ein Mal meinem Mann den kleinen Dienst leisten ihm seine Romanzen stechen zu lassen — oder wenigstens, auf so oft wiederholtes Ersuchen, ein Wort davon zu sagen und sie zurück zu schicken —. Gewiß werden Sie sie ganz vergessen haben, ich bitte Sie in diesem Falle nur im nächsten Brief Nachricht davon zu geben. Ich werde mein möglichstes tun wegen Ihrer *Soubscription*, ich wollte eigentlich mehr als ein Exemplar nehmen, denn ich werde gewiß zwanzigmal mehr Genuß daran finden als Andre, indem ich die Musik und den Verfasser besser schätzen werde —. Sie waren nicht in einer glücklichen Lage während der Zeit, da Sie nicht geschrieben haben? Das hat uns wehgetan, denn Sie verdienen doch gewiß glücklich zu sein. Die meinige ist Gott sei Dank sehr glücklich und dennoch habe ich nicht an meine *lieben Züricher* geschrieben. Und mein Herz ist doch gewiß nicht undankbar geworden, ich glaube auch Ihre Freundschaft zu verdienen durch die meinige, wenn ich auch kein Zeichen davon gegeben habe —. Ich bitte Sie, mich mit dem Fräulein Hoffmeister, und allen denen die über mich klagen auszusöhnen und machen Sie unsre Empfehlungen den Herren Meister, Hess etc. — Der Tag wo ich mich wieder bei Ihnen finden werde wird Freudenreich für mich sein. Leben Sie recht wohl und denken Sie an uns wie an Freunde die stets einen innigen Anteil an allen ihren Begebnissen nehmen werden.

Maria Bigot.

N. an Mme. Bigot.

21. 9. 1808

So sehr es den Anschein hat, als ob ich mich einer Vernachlässigung gegen Ihren Herrn Gemahl schuldig gemacht hätte, so schuldlos bin ich an

jener Nichtbeachtung seines Manuskripts. Dies werden Sie alsbald anerkennen, wenn ich Ihnen sage, daß ich nicht mehr Eigentümer der Musikhandlung bin, sondern dieselbe vertragsmäßig einer Kompagnie abgetreten habe, welche sie unter meinem Namen nun fortführt. Bei der Übergabe befand sich unter den Manuskripten auch dasjenige Ihres Herrn Gemahls. Ich werde die Kompagnie anhalten, daß Sie sich — was ich schon geschehen glaubte — sobald als möglich gegen Ihren Herrn Gemahl darüber erkläre. Während meines Besitztums der Handlung, war es mir nicht mehr möglich die Romancen zu edieren, weil ich Unglück über Unglück gehabt, und auch eine Menge übernommener Manuskripte unbenutzt liegen lassen mußte. Ich hoffe bald von Ihnen zu vernehmen, daß meine Kompositionen in Wien angekommen sind, und Ihnen nicht mißfallen.

H. G. N.

Marie Bigot an N.

1813

Besser kann ich, lieber Herr Naeguely, Ihnen mein Andenken wohl nicht äußern, als indem ich Ihnen Rode persönlich näher bringe. Er wird Ihnen ein paar Zeilen übergeben, wenn Sie meiner nicht ganz vergessen haben so bitte ich Sie das Möglichste für diesen großen Künstler zu tun. Er verdient es durch sein Talent und seinen liebenswürdigen Charakter in jeder Rücksicht.

Ich sehe durch die öffentlichen Blätter, daß Sie noch immer die Kunst lieben. Ich kenne Zürich und bin überzeugt, daß ein Rode auf eine ausgezeichnete Aufnahme rechnen darf. Er wird Ihnen von uns sprechen, und Ihnen sagen wie sehr ich Ihrem Rat gefolgt, mich auf *Beethovens* Musik zu legen. Rodes schnelle Abreise erlaubt mir nicht mich weiter auszudehnen. Leben Sie wohl und — so glücklich als ich es wünsche.

Marie Bigot de Morogues

P.S. Die Adresse von Herrn Hess bitte ich Sie dem Rode zu geben.

## Beethoven-Pathographie

DIETER KERNER

Bei der Besprechung neuer Beethoven-Bücher wies M. Unger in Heft 10 (Jahrgang 1958, S. 585) dieser Zeitschrift darauf hin, daß sich seines Wissens im Besitz von M. Friedländer ein Rezept zur Syphilis-Behandlung befand, welches auf den Namen Beethoven ausgestellt war.

Hierzu ist zu sagen, daß im Laufe der Zeit über keinen Komponisten der Gegenwart wie Vergangenheit eine derart große medizinische Fachliteratur entstand wie bezüglich der Krankheiten Ludwig

van Beethovens. Allein rund 20 medizinische Publikationen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts schließen sich der obigen Diagnose an; unter den Autoren befinden sich zahlreiche Hals-, Nasen- und Ohren-Fachärzte, der Arzt und Beethoven-Forscher Frimmel sowie der Dermatologe E. Hoffmann.

Streng genommen, lagen bei Beethoven vier verschiedene Krankheiten vor. Einmal das Gehörleiden, welches in der dritten Lebensdekade schlei-

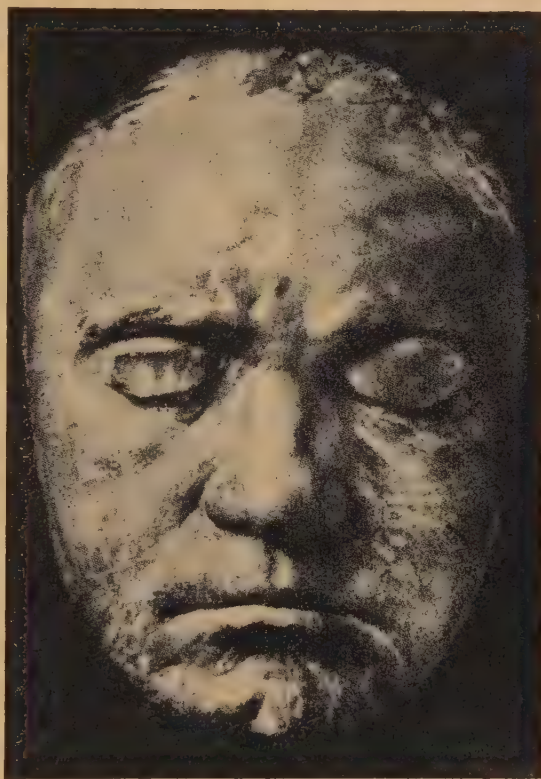


chend einsetzte und zu weitestgehender, aber doch nicht absoluter Taubheit führte. Zweitens ein chronisches Darmleiden, wobei Koliken im Unterleib und Durchfälle etwa dreißig Jahre lang in Intervallen das klinische Bild beherrschten. Ferner fand sich bei der Autopsie eine hochgradige Leberschrumpfung (Leberzirrhose) mit Bauchwassersucht. Schließlich entdeckte man im Bereich der rechten Schläfe an dem im Jahre 1863 exhumierten Schädel eine große Knochengeschwulst, welche photographisch festgehalten wurde und schon auf der Lebendmaske von F. Klein aus dem Jahre 1812 auffällt. Die Wahrscheinlichkeit, daß bei einem Menschen vier verschiedene Krankheiten gleichzeitig nebeneinander vorliegen, ist aber auf Grund der naturwissenschaftlichen Erfahrung derart minimal, daß die Diskussion einer solchen Vermutung a priori schon den Stempel des Unwahrscheinlichen trägt. Die Praxis lehrt, daß die meisten scheinbar heterogenen Krankheitssymptome durchweg einen kausalgeneitischen Hauptnenner besitzen. Und da schon die Physiognomie des jungen Beethoven eine angeborene Sattelnase sowie die für eine Syphilis charakteristische Olympierstirn mit hochgeformten Buckeln aufweist, hat es sich bei Beethovens Krankheit mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um eine Erb-Syphilis, also um eine vom Vater (Johann) über die Mutter auf das Kind übertragene Krankheit gehandelt, zumal auch sämtliche oben beschriebenen Leiden sowohl ihrer zeitlichen Entstehung als ihrem Verlauf nach völlig übereinstimmend in das klinische Bild dieser Erbkrankheit passen.

Trotz eines sehr großen biographischen Quellenmaterials, das im Laufe der Zeit über Beethoven erarbeitet wurde, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß mehrere Menschen aus Beethovens näherem Bekanntenkreis bei der Sichtung des Nachlasses erhebliche Abstriche und Retuschen vorgenommen haben. Die nosologischen Angaben in den „ausgewählten Briefen“ sowie in den nur spärlich vorhandenen Konversationsheften (es fehlen 264 Stück, erhalten sind etwa 137) erschöpfen sich lediglich in diffusen Krankheits-symptomen und Behandlungsvorschlägen, wobei diagnostisch klare Definitionen bewußt vermieden werden. Bezeichnend ist, daß ein großer Teil von Beethovens Arztkorrespondenz planmäßig beseitigt wurde. Auch das Sektionsprotokoll existiert nur in einer unbeglaubigten Abschrift. In einem Brief des Beethoven-Biographen Thayer — der nach Abschluß der drei ersten Bände schon zwanzig Jahre vor seinem eigenen Tode die Biographie unter undurchsichtigen Begründungen unvollendet ließ — heißt es, daß Beethoven an einer „venereal disease“ erkrankt war, welches „well known to many persons“ gewesen sein soll. Thayer fährt fort (Brief vom 29. Oktober 1880): „... that his ill health and his deafness perhaps come from some common cause“. Diese Angabe Thayers

gründete sich übrigens auf eine vertrauliche Mitteilung von Beethovens behandelndem Arzt Bertolini. Darüber hinaus befinden sich noch heute im Privatbesitz der Otologen Jacobsohn und Politzer laut Mitteilung Rezepte und Aufzeichnungen von Beethovens eigener Hand, die keinen Zweifel an der Natur seines Leidens lassen.

In einem späteren Beethoven-Brief heißt es: „... von dieser Zeit an erhielt ich wieder eine Art Pulver, wobei ich wieder sechs des Tages nehmen mußte und mich dreimal mit einer volatilen Salbe einreiben mußte.“ Diese Medikation wurde schon 1926 von B. Springer als kombinierte Quecksilber-Kur aufgefaßt (laut „Handbuch der venerischen Krankheiten“ von J. F. Fritze, Berlin 1790), man hat eine diesbezügliche und infolge ihrer flüchtigen



Maske Beethovens von F. Klein, 1812

(= volatil!) Kohlenwasserstoffwirkung rasch resorbierbare Salbe „aus durch die Destillation geneigtem Quecksilber und frischem Schweinefett“ unter Terpentin-Zusatz für die Syphilis-Behandlung hergestellt.

Ganz sicher stehen auch Beethovens zahlreiche Badekuren (Karlsbad, Teplitz, Baden, Radaun, Heiligenstadt, Hetzendorf, Mödling) hiermit in Zusammenhang, und in der Zeit vom März bis Juni 1819 notierte sich Beethoven folgenden Buchtitel in die Konversationshefte: „L. V. Lagneau, die Kunst, alle Arten der Lustseuche zu erkennen, zu



heilen und sich dafür zu sichern etc. etc., Erfurt, bei wimmer dem jägerhorn gegenüber, 5 fl. 54 + w. w.“ Alle in die Konversationshefte eingetragenen Bücher (Klavierwerke, Reisebeschreibungen, Kranken=Bibel, Literatur über Gehörsleiden) waren für Beethoven von persönlichem Wert, „die er zum Selbststudium mit genauester Angabe von Umfang und Preis“ notierte (Schünemann). Auch die Vermutung, Beethoven könne diese Notiz für seinen liederlichen Neffen Karl gemacht haben, ist nicht haltbar; derselbe war damals erst 13 Jahre alt! Folglich kann jetzt den Worten des Klinikers Frimmel aus dem Beethoven=Jahrbuch von 1926 im wesentlichen nichts mehr hinzugefügt werden. Hier heißt es: „Man hat bei der Vorgeschichte der Beethovenschen Leberzirrhose die Wahl zwischen den Veranlassungen der chronischen Gedärmentzündung, des Weingenußes und der ominösen Syphilis, wozu endlich noch das verwickelte Zusammenwirken aller drei Faktoren kommt.“ Schon im Jahre 1912 hatte derselbe geschrieben: „Beethovens Taubheit war ein Symptom. Die Krankheit selbst heißt anders.“

In der gegenwärtigen Penicillin= und Salvarsan=Ära hegt man gegenüber der Ubiquität syphilitischer Erkrankungen im 18. Jahrhundert oft eine kulturgeschichtlich völlig unbegründete Voreingenommenheit. Damals stellte diese Erkrankung, welche heute relativ leicht beherrscht und zur Ausheilung gebracht werden kann, keine Rarität dar und zog auch keine gesellschaftliche Diffamierung nach sich, um so weniger, wenn sie, wie bei Beethoven, ihrer Art nach als unverschuldet — erblich aufzufassen ist. Am Ende seiner dritten Lebensdekade, zu der Zeit, als das Fischhoffsche

Manuskript von einer „gefährlichen Krankheit“ während der Berliner Reise (1796) spricht, dürfte es Beethoven angesichts seiner beginnenden Taubheit und der übrigen charakteristischen Symptome (Durchfälle, Hautausschläge!) allmählich klar geworden sein, welch ein Danaer=Geschenk ihm die Natur neben seiner musikalischen Begabung mit in die Wiege gelegt hatte. Eine Heilung dieses Leidens war damals noch völlig unmöglich, und die Selbstmordgedanken, die ihn vor der Niederschrift des Heiligenstädter Testamentes (1802) bewegten, waren sicher nicht allein durch die schwindende Hörfähigkeit verursacht. Denn daß Beethoven über die wahre Natur seines Erbleidens sehr wohl Bescheid gewußt hat, daran dürfte heute nicht mehr der geringste Zweifel bestehen, und dies ist auch ganz gewiß der Grund, weshalb er sich nie verheiratete.

Die stets erfolglosen Behandlungsvorschläge und die fortgesetzten nutzlosen Diätanweisungen, welche die Konversationshefte wie ein roter Faden durchziehen, enthüllen eine beispiellose Leidensgeschichte, bei deren Beurteilung man geradezu erstaunt sein muß, daß der Patient das für seine Verhältnisse immerhin hohe Lebensalter von 56 Jahren erreichte. Die Musikwissenschaft hat immer von jenem Manne gesprochen, der trotz seiner Taubheit nicht vor dem Leben kapitulierte und „dem Schicksal in den Rachen griff“. Und dennoch hat man hierbei nur eine Begleitkrankheit erwähnt, die seelisch noch viel mehr niederschmetternde Erkenntnis der eigentlichen Grundkrankheit aber übersehen.

Zu demselben Ergebnis kam im Jahre 1958 auch ein Forschungsteam der Hals-, Nasen-, Ohrenklinik der Universität Michigan.

## Anna Bahr-Mildenburg über »Fidelio«

STEPHAN LEY

Daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, war vielleicht schon zu Schillers Zeit keine unbedingte Wahrheit; heute jedenfalls, und schon seit langem, gilt sein Wort nicht mehr — wir würdigen den Schauspieler und den dramatischen Sänger als mit= und nachschaffenden Künstler. Das Wort vom „Kreieren“ einer Rolle hat schon seine Bedeutung, und der Ruhm vieler großer Bühnenkünstler wird so bald nicht untergehen.

Nun ist über die Vorgänge beim dichterischen Schaffen durch zahlreiche Selbstbekenntnisse der Dichter immer helleres Licht verbreitet worden; auf der Seite der darstellenden Künstler fehlt es nicht an ebensolchen Bekenntnissen; darüber hinaus aber wird jeder weitere Beitrag, sofern er von berufener Seite kommt, willkommen sein. Über die Auffassung der Rollen in Beethovens Fidelio hat eine große Meisterin, Lili Lehmann, in einer

besonderen Schrift, „Studien zu Fidelio“ (Leipzig 1904) sich geäußert. Von um so größerem Interesse muß es sein, einige Bemerkungen einer anderen Fürstin der Bühne, die freilich ihre größten Triumphe im Zeichen Richard Wagners gefeiert hat, über den gleichen Gegenstand kennen zu lernen. Frau Anna Bahr-Mildenburg hatte vor vielen Jahren die Güte, bei meinen Beethoven=Arbeiten mir einen Abschnitt aus ihren Tagebüchern zugänglich zu machen, worin sie im Anschluß an eine Fidelio=Aufführung, an der sie im Rahmen einer Festwoche als Gast beteiligt war, ihre Auffassung bezüglich einiger Rollen und Szenen der Oper ausspricht — unter schauspielerischen und zum Teil auch musikalischen Gesichtspunkten.

„Kapellmeister N. läßt durchweg etwas zu laut begleiten. Dazu kamen einige neue Solisten, die den Kanon zu wenig diskret behandelten: er soll



doch nicht als Musikstück wirken, sondern wie ein tönender Gedanke, der in den vier Menschen bei Roccas Worten: „Meinst du, ich kann dir nicht ins Herz sehen?“ plötzlich auflebt: in Fidelio der Schrecken und die Angst, durch Roccas Heiratspläne sein Vorhaben zerstört zu sehen, und zugleich Mitleid mit der armen kleinen Marzeline; in dieser wieder die Freude bei der unerwartet schnellen Erfüllung ihrer gemeinsamen Wünsche; in Rocco die Rührung über das „gute junge Paar“; in Jaquino die Enttäuschung, mit der er seine Hoffnung plötzlich vernichtet sieht. Das drückt der wundervolle Kanon aus, in größter Heimlichkeit aus diesen vier Menschen sich ringende Gedanken; und sie, statt sich mit keiner Augenwimper zu rühren, erfüllen den göttlichen Moment mit Spiel und Nuancen, während dabei auch die leiseste Bewegung zuviel ist. Aber wie bringt man das den Menschen bei? Hat doch der als allertüchtigster Regisseur bekannte A. gelegentlich meines Gastspiels in B. mir mit den abgeschmacktesten, hohlsten und leersten Schauspielermätzchen die Rolle des Fidelio vorsetzen wollen. Gleich, z. B. beim Einsetzen des Kanons, wollte er durchaus, daß ich mich von meinem Platz weg um Rocco herum nach der anderen Seite schlängelte! Nun denke man sich nur, wie entsetzlich störend das wirkt! — Wenn der hauchdünne Tonschleier des Orchesters oben auf der Bühne mit groben Fäden durchgezogen wird, mit plumpen Spielnuancen. Ich war damals empört und tat es natürlich nicht. Viel hat aber meine Widerspenstigkeit der Sache nicht genützt, denn der Gast Rocco entschädigte dafür das Publikum mit seinen schauspielerischen Mätzchen.

Der Gastregisseur hatte den Bau der Bühne von vornherein so gestaltet, daß Fidelio während des Duetts Pizarro/Rocco auf der Bühne hinter einer Mauer kauern und von da aus die Mordpläne des Gouverneurs erlauschen sollte. Meiner Meinung nach ist es aber ganz unwichtig, daß Leonore dieses Gespräch hört; denn wenn sie dessen Inhalt kennt, dann ist doch die bald darauf folgende Zwiegesprache mit Rocco überflüssig. Hat sie die Absichten Pizarros gehört, dessen Mordpläne vernommen, die er ja so deutlich Rocco mitteilt, warum dann im Duett mit diesem ihre Unwissenheit von Pizarros Vorhaben, die sich in folgenden Sätzen doch deutlich ausdrückt:

Rocco: „Noch heute führ' ich in die Kerker dich hinab.“

Leonore (ausbrechend): „Noch heute? O welch ein Glück, o welche Wonne!“

Rocco: „Ich sehe deine Freude —  
Nur noch ein Augenblick.“

Dann gehen wir schon beide.“

Leonore (einfallend): „Wohin? Wohin?“

Rocco: „Zu jenem Mann hinab,  
Dem ich seit vielen Wochen  
Stets weniger zu essen gab.“

Leonore: „So ist er tot?“

Rocco: „Noch nicht, noch nicht.“

Ich glaube, aus diesem Gespräch geht hervor, daß Leonore nichts von dem Zwiegespräch Rocco—Pizarro gehört haben kann, in dem Pizarro doch ganz deutlich seine Absicht ausspricht, Florestan zu erdolchen. Sie hat nur bei der Stelle Pizarros:

„Ein Stoß, und er verstummt!“

plötzlich, wie unabsichtlich, die Tür geöffnet, diese Worte daher gehört und sich dann schnell zurückgezogen. Die Mienen der beiden waren so vielsagend, daß sie dann, von Furcht erfüllt, von Entsetzen getrieben, mit den Worten herausstürzt:

„Abscheulicher, wo eilst du hin?“

Was hast du vor in wildem Grimme?“

Ein beständiges Lauschen wäre vollkommen unrichtig: daß Leonore Rocco eine Komödie vorspielt, kommt wohl überhaupt nicht in Frage.

Noch in vielen derartigen Sachen wurde ich damals bedrängt. So im Kerker, wo man wollte, daß Leonore sich bei den Worten:

„Ja, sieh hier Leonoren!“

an Florestans Hals hänge, während sie doch nichts anderes zu tun hat, als Pizarro nicht aus dem Auge zu lassen, denn sie kennt doch dessen Tücke und Niedrigkeit und weiß, daß er den nächsten unbewachten Moment benutzt, um sich auf beide zu stürzen. Leonore wird wohl in unmittelbarster körperlicher Nähe an Florestan gedrängt stehen, diesen mit einem Arm stützen (wie viel Liebe und Zärtlichkeit und Glück und Seligkeit und Furcht muß diese Bewegung ausdrücken!), und doch wird sie nicht einen Blick auf ihn werfen wegen der drohenden Gefahr. Die eine Hand wird bereit sein, nach der Pistole zu greifen, aber nur im allerletzten, dringendsten Moment. Und wenn sie dann die Waffe plötzlich gegen Pizarro richtet, so wird sie selbst in diesem Augenblick, bei aller Entschlossenheit, Pizarro zu töten, doch auch wieder die Furcht des Weibes zum Ausdruck bringen, einen Menschen töten zu müssen. Dieses Zagen und Zögern vor dem Letzten ist für die Darstellung der Leonore eine ganz große Aufgabe. Es wird die Menschen mehr ergreifen, wenn da wirklich ein zitterndes, lebendes, schwaches Weib die ungeheure Tat vollbringen will, als wenn sie sehr kühn und gewandt, ohne Bedenken die Waffe gegen einen Menschen richtet.

Es ist überhaupt wichtig, daß das Weibliche in dieser Rolle immer wieder stark betont wird, dem nur die Liebe Willen und Kraft für sein Werk gibt. Leonore wird ja hie und da ganz bewußt betonen wollen, daß sie ein Mann ist, um Rocco und Marzeline etwas vorzutäuschen, ebensooft aber wird sie aus der Rolle fallen, was jedoch diesen einfachen, arglosen Menschen entgeht. Die höchste körperliche Energie wird sie aufbringen bei den Worten:

„Und warum denn nicht?“

Ich habe Mut und Stärke.“



Auch im Finale sollte ich mit in das herrliche Ensemble hinein schauspielerische Nuancen einlegen, sollte um Verzeihung bittende Blicke auf Marzelline werfen wegen der Täuschung und über sie und Jaquino segnend die Hände breiten. Ich meine aber, daß Leonore, wenn sie mit Florestan den Kerker verläßt und sich nun plötzlich von den Menschen umgeben sieht, am liebsten sich unsichtbar machen würde. Sie wird schützend Florestan umklammern und doch zugleich, wie Schutz suchend, sich an ihn bergen und verbergen; sie wird wohl als Heldin gefeiert; aber dieser vor-

nehmen Frau, diesem rührenden großen Menschen, wie sie es ist, wird das alles eher eine Pein sein, bei aller Seligkeit, ihren Mann gerettet zu haben.

Ich hoffe, einmal Takt für Takt diese völlig rein menschlich wirkenden Gestalten alle zu schildern und hinzustellen und sie dem Drang nach theatralischer Effekthascherei zu entreißen."

Von einer Verwirklichung dieser Absicht ist den Freunden der unsterblichen Oper und den Verehrern der großen Künstlerin nichts bekannt geworden.

## Wie viele Fassungen der Marzellinen-Arie gibt es?

WILLY HESS

An keinem Musikstück seiner Oper „Fidelio“ hat Beethoven soviel gefeilt wie an der Marzellinen-Arie, mit der das Werk ursprünglich begann. Außer den drei Fassungen, die zu den drei Fassungen der Oper gehören (1805, 1806 und 1814), sind noch zwei hochinteressante Frühfassungen vorhanden, die gleich der Ouvertüre op. 138 von vornherein beseite gelegt wurden. Diejenige in C-Dur hat Schindler selber als die allererste bezeichnet. In ihr fehlt noch das in den späteren Bearbeitungen so wirkungsvolle Kontrastmoment von Moll und Dur; dagegen hat der Mittelteil schon beinahe die endgültige Gestalt. Einen Klavierauszug hat Prieger anhangsweise seinem Klavierauszug der Urgestalt der Oper beigegeben, die Partitur soll im Rahmen der Erneuerung der Gesamtausgabe im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, erstmals erscheinen.

Die zweite der beiden Frühfassungen betont vor allem das Sehnsüchtige, Schmachttende. Der C-Dur-Mittelteil ist hier auffallend kurz, dafür das einleitende Ritornell wesentlich größer als in den späteren Fassungen. Von entzückender Wirkung sind die verschämten Seufzer der Holzbläser bei der Stelle „Doch wenn man nicht erröten muß ob einem warmen Herzenskuß“ — es ist lebhaft zu bedauern, daß Beethoven das später wieder geändert hat. Alles ist hier intim, von kammermusikalischer Feinheit. Diese Fassung habe ich 1956 im Jahrbuch und in der Zeitschrift der Accademia Santa Cecilia in Rom in Partitur herausgegeben.

Die dritte Fassung, die bei der Uraufführung gespielt wurde, nähert sich schon stark der endgültigen Gestalt. 1806 erfolgte als einzige Änderung die rhythmische Umformung der Ritornellakte in die Fassung, die wir heute kennen, und 1814 wurde das Ganze im Sinne der formalen Dynamik des späteren Beethoven gestrafft und gekürzt — eine

unbestreitbare Wendung zum Schlechteren, denn nun besteht eine deutliche Diskrepanz zwischen der liedhaft-schlichten Thematik und ihrer formalen Gestaltung. In des Verfassers Werk „Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen“

Beethoven suchte sich „durch Spaziergänge und Genuß der freien Luft wie der schönen Gegenden vor den bevorstehenden Plagen in der Stadt“ (nach Schindler) zu stärken. Zeichnung von Jos. Dan. Boehm



(Atlantis-Verlag Zürich 1953) finden sich ausführliche Analysen, ebenso in voller Partitur Beethovens später wieder aufgegebenen radikaler Kürzungsversuch des Schlusses der Arie in der Fassung von 1814. Wir könnten also, streng genommen, von sechs Fassungen sprechen.

Dies zur Ergänzung der Ausführungen Arnold Feilß im Novemberheft vorigen Jahres.



## Gedanken zu einer neuen Synthese von Wort und Musik

Anlaß zu dieser Betrachtung gibt ein neuartiges musikalisches Werk, die „Poésie pour pouvoir“ des 33jährigen französischen Komponisten Pierre Boulez; es ist im Sommer vorigen Jahres im Sender Baden-Baden komponiert und anschließend auf den herbstlichen Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt worden. So geteilt auch die Meinungen über Gelingen und Nichtgelingen, Wert und Unwert dieses Werkes waren: Eines mußte ganz einhellig festgestellt werden, daß nämlich eine Synthese gegenwärtiger künstlerischer Ausdrucksmittel versucht worden war. Da dieses Werk sich an ein literarisches Sujet anlehnt, entsteht zunächst eine Synthese zwischen Wort und Ton. Da Pierre Boulez zur klanglichen Realisation nicht nur die Instrumente des Orchesters verwendet, sondern auch die Klangmittel der elektronischen Musik, ergibt sich die weitere Synthese zwischen Instrument und Elektronik. Fragt man dann nach der kompositorischen Verfahrensweise und dringt man dabei bis zu dem jüngsten Stadium kompositorischen Bewußtseins vor, so stößt man nicht nur auf die Grundprobleme des Emotionalen und Technischen, der Inspiration und Objektivierung, deren Synthese seit eh und je erst das Kunstwerk ermöglicht hatten, sondern man begegnet einem neuen kompositorischen Moment; eine Musik, die sich so fest auf berechenbare Strukturen beruft und gründet, wird nun auf einmal von einem Gegenpol gespeist und mit Spannung aufgeladen, nämlich von dem unberechenbaren Zufall. So ist schließlich noch eine Synthese von Berechnung und Zufall zu registrieren.

Treibt man die Betrachtungsweise auf die Spitze, so ist hinzuzufügen, daß ja auch der elektronisch erzeugte Klang, der in diesem Werk von Boulez eine so wichtige Rolle spielt, seinerseits bereits eine Synthese darstellt, und zwar eine Synthese beliebiger Einzeltöne, die eben auf synthetischem Weg zustandekam. Hier indessen haben die Begriffe sich bereits gespalten; Synthese kann sein: das Ergebnis eines naturwissenschaftlich-technischen Verfahrens, also in diesem Fall die Bereitstellung neuer elektronischer Klänge, wie sie der Vorstellung eines Komponisten entsprechen oder auch seine Vorstellungskraft erst anregen. Synthese im philosophisch-ästhetischen Sinn aber bedeutet Vereinigung einer Mannigfaltigkeit zu einer Einheit, also schöpferische Synthese als geistiger Prozeß; nur diese kann bei der Betrachtung eines Kunstwerks zur Diskussion stehen.

Obwohl dies eigentlich sonnenklar sein dürfte, hat es gerade hier immer wieder Mißverständnisse gegeben, und die Verwechslungen kommen ebensooft bei den minder begabten Produktiven vor,

die eine Aneinanderreihung von Klängen im Aggregatzustand bereits für eine künstlerische Tat halten, wie bei denen, die zu einer Rezeption des Neuen unfähig oder unwillig sind, die in jedem Kalkül von vornherein ein Verbrechen an der Kunst wittern und gern von Retorten-Musik reden; die ersteren, die Minderbegabten, liefern ihnen dazu die brauchbaren Indizien. Im übrigen ist das Wort Synthese seit geraumer Zeit in vieler Munde. Die Alten reden von ihr wie die Jungen, und wenn sie sich auch schwerlich darin einigen können, ob einer Generation oder einem aus dieser Generation die Synthese wirklich gelungen sei, so glauben sie doch, ob sie es sich nun eingestehen oder nicht, an die Möglichkeit oder an ihr Kommen. Die Älteren tragen noch die Erinnerung an die goldene Zeit des Auf- und Anbruchs mit sich, und da zu ihrem Weltbild der Musik ja der Romantizismus als Antithese gehört, so wähnen sie, eine Synthese müsse weit ausgreifen, das heißt zurückgreifen, und sie wollen dazu beitragen, indem sie die Werke ihres eigenen Aufbruchs schnell revidieren. Die Jüngeren und Jüngsten haben inzwischen auch bemerkt, daß ein romantisches Ingrediens aller Musik eignet, eben das vielleicht, daß die Älteren aus dem Schutthaufen des Romantizismus bergen möchten. Der direkte Zugriff aber ist den Jungen unmöglich; denn wer den asketischen Weg zur völligen Objektivierung gegangen ist, der bangt davor, das härene Gewand der Wesentlichkeit wieder einzubüßen.

Welche Wege sie nun gehen und welche Ideen sie bewegen, wird am Beispiel Pierre Boulez offenbar. Eines ist als generell vorauszunehmen: dieser neue Weg ist und bleibt vom Intellekt bestimmt, und die Weise, auf die das Inkommensurable beschworen wird, ist die intelligible Weise. Max Bense sprach kürzlich von der „metaphysischen Touristik“ der neuen Kunst, die nur experimentell, nicht zuständig sein könne, denn es gehe ihr zunächst noch um Probleme des Seins, nicht um Probleme der Qualität; und er glaubt, daß es eine Kunst sein werde, die vermutlich kein Herz erwärmt, aber den sensiblen Intellekt anregt. Diese Worte wurden gesprochen zur Eröffnung einer Ausstellung des Malers und Dichters Henri Michaux; auf Michaux' Dichtung „Poésie pour pouvoir“ hat Boulez sein Stück geschrieben und ihm den Namen der Dichtung gegeben.

Als Boulez nach den lyrischen Texten Henri Michaux' griff, tat er es gewiß nicht in einer so elementaren Weise wie Schubert, als er die biedereren Verse seines Zeitgenossen Müller zu vertonen begann, einfach aus dem Wunsch nach einer Poesie, die seine Musik darstellen, deuten, über-



höhen könnte. Die ästhetischen Beziehungen sind zwischen Boulez und Michaux nicht weniger kompliziert als heute die Situation der beiden künstlerischen Kategorien, die sie vertreten. Da Beziehungen auch stets gegenseitige Einflüsse in sich schließen, kann man aus dem Verhältnis Dichter—Komponist, Michaux—Boulez die Kardinalfrage entwickeln, welche Kategorie, die Dichtkunst oder die Musik, hier antreibender, vorwärtstreibender gewirkt habe.

Michaux ist 1899 in Belgien geboren; er ist also fast ein Menschenleben älter als der Komponist Boulez, und es ist natürlich sehr wichtig, daß er die vielen Jahre, die ihn von Boulez trennen, in Paris gelebt hat und somit den literarischen Strömungen Frankreichs eng verhaftet ist. Hugo Friedrich reiht in seinem Buch über die Strukturen der modernen Lyrik den Dichter Michaux in jenem Kapitel ein, das er „Sprachmagie und Suggestion“ überschreibt. Er führt darin aus, wie seit der Kunstlehre Bergsons der Begriff der Suggestion in die Dichtungstheorien eingegangen ist, und versteht unter Suggestion den Augenblick, in dem das intellektuell gesteuerte Dichten magische Seelenkräfte entbindet und Strahlungen aussendet, denen sich der Leser nicht entziehen kann, auch wenn er — im realen Sinne — nichts „versteht“. „Solche suggestiven Strahlungen kommen vornehmlich von den sinnlichen Sprachkräften her, von Rhythmus, Klang, Tonalität. Sie wirken im Verein mit dem, was man semantische Obertöne nennen kann, das heißt, Bedeutungen, die nur an den Randzonen eines Wortes liegen oder zustande kommen durch abnorme Verbindungen von Wörtern. Sprachmagisch=suggestives Dichten erteilt dem Wort die Vollmacht, erster Urheber des dichterischen Aktes zu sein. Für solches Dichten ist nicht die Welt real, sondern einzig das Wort. Daher wird von den gegenwärtigen Lyrikern auch immer wieder betont: das Gedicht bedeutet nicht, sondern es ist.“ — Hugo Friedrich schließt dieses Kapitel über eine *poésie pure*, indem er dem Dichter ein musikähnliches Verfahren zuschreibt, ein Verfahren, das nur in einer Lyrik möglich ist, die die Sprache primär als Klangpotenz handhabt.

Die Affinitäten zwischen dieser Lyrik und der Musik sind also eng. Es ist nun zu untersuchen, wie sich diese Affinitäten im singulären Fall, eben in der Komposition von Pierre Boulez, auswirken. Boulez selbst hat sich über seine Ansichten einer Vertonung von Gedichten ausführlich geäußert, wobei für ihn, den Musiker, allerdings zuerst seine Konzeption einer Musik für Instrumente und elektronische Mittel feststand und er sich dann fragen mußte, wie eine derartige Konzeption in Einklang mit der Sprache zu bringen sei. Er hat sich darüber sehr allgemeine Gedanken gemacht, indem er von den Problemen der Deklamation und Prosodie ausging. Daß man ein gesungenes Gedicht prosodieren solle, indem man sich möglichst

genau der gesprochenen Dichtung nähert, erscheint ihm zu oberflächlich. „Ein gutes Gedicht“, so meint Boulez, „hat seinen eigenen Klang, wenn man es rezitiert; der Versuch, in diesem Bereich eine vollkommene Übereinstimmung anzustreben, ist nutzlos. Wenn ich ein Gedicht singe, treffe ich ein Abkommen. Der Gesang erfordert die Übertragung der Klänge des Gedichts auf Intervalle und Rhythmen, die von den gesprochenen Intervallen und Rhythmen grundsätzlich verschieden sind; es geht nicht um eine vertiefte Diktion, sondern um eine Umwandlung und, gestehen wir es ein, um eine Zerstückelung des Gedichts.“ Was Boulez hier ausspricht, ist ungeschminkte Wahrheit; es erscheint beinahe so, als sei das Gedicht in ein analytisches Bad geworfen eigens zu dem Zwecke, daß es durch Musik neu erstehen, in einer Einheit mit der Musik. Boulez glaubt, daß man dazu eine neue vokale Technik entwickeln müsse, daß die vokale Gestaltungsweise das variable Element in der Begegnung zwischen Musik und Gedicht werden müsse, daß also der musikalische Text gemäß dem dichterischen Text zu strukturieren sei. Die serielle Kompositionstechnik, die Aufstellung von Reihenordnungen für alle Ausdruckselemente einer Musik, schafft diese Möglichkeit, Wort und Ton in Strukturen zu koordinieren. Das ist das Grundprinzip, nach dem Boulez in der „*Poésie pour pouvoir*“ verfahren ist.

Es ist sympathisch, und es beweist Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Dichter, aber auch gegenüber dem Zuhörer, daß Boulez sich weiterhin Gedanken über die Textverständlichkeit macht. Er ist sich darüber im klaren, daß die Auflösung des Textes in Wortstruktur und das Hinzutreten einer Tonstruktur ein Nicht-Verstehen auslösen kann. Zwangsläufig muß er auf die sehr einfache Lösung kommen, die beileibe nicht nur der Neuen Musik vorbehalten geblieben ist: daß nämlich der Zuhörer den Text vorher lese oder auch sich versprechen lasse. Was er entschieden ablehnt, ist eine „musikalische Lektüre“ oder vielmehr eine „Lektüre mit Musik“: solche Lösung erscheint ihm unlogisch, denn sie scheint ihm eben jenem Abkommen zu widersprechen, das man nun einmal getroffen hat, indem man Wort und Ton zu einem neuen Ganzen zu verbinden trachtet. Recht polemisch fügt er hinzu, alle Argumente zugunsten des „Natürlichen“ seien Dummheiten, denn in allen Kulturen stehe das „Natürliche“ außer Diskussion, wenn man sich vornehme, Text und Musik zu amalgamieren. Boulez weist ausdrücklich darauf hin, daß zerstückelte Wörter etwas auszudrücken vermögen, was gestaltete Sprache niemals erreichen kann. Und damit nähert er sich über seine musikalische Ästhetik der Wortästhetik Michaux', er nähert sich den Behauptungen der Sprache, in denen Magie und Suggestion walten.



In der Musik sind zwei Hauptkomponenten zu unterscheiden. Erstens: Klänge, die von den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten erzeugt werden und direkt unser Ohr treffen; Boulez verwendet hier das Riesenaufgebot dreier Orchester.

Zweitens: Klänge, die auf elektroakustische Weise hergestellt wurden; Boulez leitet sie über eine Phalanx von Lautsprechern, die das Publikum von allen Seiten umschließen. Diese elektronischen Klänge sind unter sich wieder gespalten wie die Klangmittel der drei Orchester, sie sind auf ein Tonband mit fünf Klangspuren montiert und werden bei der Wiedergabe entsprechend der kompositorischen Struktur des Werkes auf die Lautsprecher verteilt. Warum begibt sich der Komponist der Gegenwart in das Labyrinth der Technik, warum lernt er zu allen Schwierigkeiten und Problemen seines kompositorischen Handwerks tausend technische Griffe und Kniffe? Nun doch zweifellos darum, weil

sich mit dem elektroakustischen Verfahren zur Gewinnung von Klängen eine neue Welt von Ausdrucksmitteln aufgetan hat.

Weit früher noch, ehe die elektronische Musik ihre ersten Gehversuche unternahm und ehe sie vor ein paar Jahren ihre ersten Studios erhielt, wurde der Wunsch nach einer Erweiterung des instrumentalen Klanghorizontes laut. Es war ein Landsmann von Boulez, der hier entscheidende Spekulationen anstellte: Edgar Varèse, 1885 in Paris geboren, also ein Generationsgenosse Strawinskys und Bartóks. Es ist bezeichnend, und es verdichtet das Gefüge der Beziehungen, daß Varèse sich zu seinen Überlegungen von einem Stammvater der jungen französischen Lyrik anregen ließ, von Paul Valéry, der bereits in seinen Versen Berechnung und Zufall, Kalkül des Metrums und Magie des Wortes miteinander verband:



„In allen Künsten gibt es einen physikalischen Teil, der nicht mehr so betrachtet oder behandelt werden kann wie früher, der nicht mehr getrennt werden kann von den Unternehmungen der modernen Wissenschaften und Mächte. Seit zwanzig Jahren sind weder Materie, noch Raum, noch Zeit das, was sie stets vorher gewesen waren. Es ist zu erwarten, daß solche großen Veränderungen die gesamte Technik der Künste verwandeln, ja daß sogar die schöpferische Kraft durch sie affiziert wird, vielleicht in solchem Maß, daß der Begriff der Kunst selbst in wunderbarer Weise modifiziert erscheint.“

So bestimmt und weitgehend drückt sich Paul Valéry aus, und Varèse folgert für sein eigenes Metier:

„Ganze Symphonien von neuen Tönen sind in der neuen industriellen Welt aufgekommen und bilden unser ganzes Leben lang einen Teil unseres



täglichen Bewußtseins. Es erscheint uns unmöglich, daß ein Mensch, der sich ausschließlich mit Tönen beschäftigt, durch diese neuen Töne unverändert bleiben kann... Die Komponisten, die nicht nur gute physische Ohren haben, sondern auch mit einem inneren Ohr begabt sind, nämlich dem Ohr der Erfindungskraft, sie hören seit Jahren eine neue Musik, zusammengesetzt aus Tönen, die ihnen die alten Instrumente nicht liefern können. Aber wenn sie mit ihrer Imagination Tonverbindungen hören, die weder Streicher, noch Bläser, noch Schlagzeug hervorbringen können, so ist ihnen doch nicht der Gedanke gekommen, diese Töne von der Wissenschaft zu fordern. Heute ist die Wissenschaft imstande, an Tönen zu produzieren, was noch niemals möglich war.“

Die Ideen Varèses wurden erst nach dem Krieg in weiteren Kreisen Deutschlands bekannt, insbesondere auch dadurch, daß Varèse 1950 ein Seminar der Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik leitete. Wie konsequent Varèse seine Ideen in die kompositorische Tat umgesetzt hat, belegt beispielsweise seine Komposition „Deserts“ aus dem Jahre 1953, in der Bläser und Schlaginstrumente mit Bandaufnahmen von Fabrikgeräuschen, die über Lautsprecher ertönen, konfrontiert werden. Was Varèse jedoch grundsätzlich von Boulez unterscheidet, ist das Klangmaterial, das sich auf dem Band befindet: es sind sozusagen Naturgeräusche, konkrete Klänge, wenn auch so gefiltert und montiert, daß sie dem Kompositionsprinzip Varèses, einem an sich thematischen Prinzip, einzugliedern waren.

Die Spekulationen von Pierre Boulez gehen nun weit darüber hinaus: Er durchdenkt die Möglichkeiten und Arten einer Synthese: „Die Beziehungen zwischen der herkömmlichen instrumentalen Welt und dem neuen Universum, die die elektroakustischen Verfahren enthüllten, müssen erst aufgestellt werden. Ich habe stets die Meinung vertreten, daß diese zwei Ausdrucksmittel sich keineswegs stören oder gar gegenseitig vernichten, sondern daß sie zwei Richtungen einer gleichen organisatorischen Denkweise sein müssen.“ Synthese kann nach Boulez nur dadurch entstehen, daß sowohl das instrumentale Klangmaterial wie das elektronische Klangmaterial dem gleichen kompositorischen Verfahren, der gleichen Organisation, der gleichen höheren Ordnung unterworfen werden. Also benötigt er ein organisationsfähiges elektronisches Material; es kann nicht aus Montagen noch so differenziert gefilterter, dadurch denaturierter Naturgeräusche bestehen, sondern die Klänge müssen entsprechend der kompositorischen Organisation des Stückes strukturiert sein, das heißt: zusammengesetzt aus den atomaren Bestandteilen des Klanges, aus den Sinustönen.

Es ist einleuchtend, daß die serielle Kompositionsmethode und ihre komplizierten Beziehungen und Abhängigkeiten, die sich auf Tonhöhe, Tondauer,

Dynamik, Klangfarbe und so weiter erstrecken, ein unterschiedliches kompositorisches Resultat bringen werden, je nachdem, ob man die gleiche serielle Organisation auf ein temperiertes Ton-system, eben das der Instrumentalmusik, bezieht oder auf das Universum der nichttemperierten elektronischen Klänge. Da sich folglich auch die zeitlichen Abläufe der instrumentalen Teile und der elektronischen Teile dieser Musik nicht decken werden, so muß der Komponist eines gewiß tun: Er muß sozusagen einen Zeitraum für seine Komposition schaffen, in dem sich beide Teile begegnen können. Damit steht er vor dem Problem der Form, der Gliederung und der davon doch sehr abhängigen Wahrnehmungsfähigkeit durch den Zuhörer. Seine Auseinandersetzung mit dem traditionellen Formbegriff ist ebenso temperamentvoll wie interessant:

„Die abendländische Musik war darauf bedacht, feste Stützpunkte in einer festen Form auf eine Weise zu schaffen, daß man, ähnlich wie für das Auge, von gewissen Richtlinien des Hörens sprechen könnte, und zwar dank einer mehr oder weniger bewußten Gedächtnishilfe. Aber in dem Wunsch, die Sensibilität stets wachzuhalten, machte man diese Stützpunkte immer unsymmetrischer und immer weniger aufspürbar; man kann daraus schließen, daß die formale Entwicklung, indem sie sich von den Hörstützen abwendet, zu einer nicht zurückdrehbaren Zeit führen muß, in der die Kriterien der Form sich gemäß den Bereichen verschiedener Möglichkeiten neu herausbilden. Das Kunstwerk ist nicht mehr jene festgelegte Architektur, die von einem Anfang über gewisse Wendungen zu einem Ende reicht; die Grenzen sind vielmehr freiwillig aufgehoben, und die Hörzeit hat keinen vorausbestimmten Verlauf mehr — es entstehen sozusagen Gebilde aus Zeit. Dies führt zu einer Konzeption des Schöpferischen, bei der das Endgültige nicht mehr in der Macht des Autors liegt; der Zufall dringt in das Kunstwerk ein, das niemals definitiv ist.“

Im letzten Satz des Zitats ist das Zauberwort gefallen, unter dem die jüngste musikalische Entwicklung verstanden und öfter mißverstanden wird: das Wort „Zufall“. Wie kann der „Zufall“ Bedeutung erlangen in einer Musik, deren Elemente doch gerade in strengster Weise strukturiert, in einer Musik, die in ihrem Ablauf fixiert, wenn nicht gar vorausbestimmt ist? Hier ist eine strenge These zur Antithese umgeschlagen. Der Umgang mit der seriellen Technik und auch die fortschreitende Komplizierung dieser Technik durch das Verfahren der Permutation haben nämlich zu der Erfahrung geführt, daß es nach diesem Verfahren keineswegs nur eine einzige Lösung einer kompositorischen Idee oder Vorstellung gibt, daß der Komponist also die Wahl hat, eine Entscheidung treffen kann. Nimmt man an, daß diese Entscheidung für jeden Abschnitt eines Werkes



zu treffen sei, weiterhin, daß jede dieser Teilscheidungen logischerweise eine entsprechende Entscheidung für den folgenden Abschnitt nach sich zöge, dann vervielfachen sich die Möglichkeiten des Werkes tatsächlich ins Unermeßliche; das Endliche, das Endgültige liegt nicht mehr in der Macht des Autors. Versuchen wir die bildliche Vorstellung, so drängt sich die Assoziation des offenen Kreises, besser noch der Spirale auf.

Was war naheliegender, als eine Fülle dieser Möglichkeiten aufzuzeichnen. Schluß mit dem festgelegten Gerüst, so ruft Boulez aus, die Partitur bietet nun diese Fülle von Möglichkeiten. Sie bietet aber auch dem Interpreten eine ganz neue Chance, nämlich die Chance, im Augenblick der Wiedergabe seinerseits eine Entscheidung zu treffen, welche dieser Möglichkeiten er wählen und sich entwickeln lassen will: In dem Begriff Reproduzieren erhält der Wortstamm des Produzierens ein Gewicht, das er kaum je zuvor besessen haben dürfte. Das Inkommensurable jedes künstlerischen Prozesses teilt sich ebenso der Tat des Interpreten wie zuvor dem schöpferischen Akt des Komponisten mit. Dies also gilt für den instrumentalen, vom Interpreten abhängigen Part der „Poésie pour pouvoir“; der elektronische Part dagegen bedarf zur Realisierung des Magnetophonbandes, das eben im Gegensatz zum lebendigen Mitwirken eines Interpreten ein und für allemal fixiert ist und mit unerbittlicher Konsequenz abläuft. Das „Endgültige“ dieser Realisierung also steht im Gegensatz zu dem, was Boulez, wie er es ausdrückt, mit wahrer Lust am Abenteuer sucht: die Nicht-Fixierung des Werkes in einer Partitur, die von dem Interpreten immer wieder neu gestaltet werden muß. Und aus diesem Widerspruch zieht Boulez seinen Nutzen; das ist der künstlerische Grund, warum er den elektroakustischen Bereich gegenüberstellt. Und dies ist die Quintessenz seiner neuen musikalischen Ästhetik: einerseits Präzision und Kontrolle der Strukturen, Strenge und absolute Determinierung in der elektronischen Realisation; andererseits Strukturen aus vielen Möglichkeiten in der instrumentalen Realisation, die diesen Möglichkeiten lediglich im zeitlichen

Ablauf eine definitive Form geben kann. Darum bedarf es zur Synthese des Werkes wie der Ausführung der gleichartigen Organisation der Zeit: die Stoppuhr in der Hand des Interpreten, der unerläßliche, verläßliche Koordinator, hat sowohl eine praktische wie eine symbolische Bedeutung.

In der „Poésie pour pouvoir“ sind die beiden Bereiche, der instrumentale und der elektronische, teils gegenübergestellt, teils übereinandergeblendet. Der Text des Gedichtes verbindet die beiden Bereiche, aber nicht etwa in der Form primitiver Einblendungen, sondern das über Tonband und Lautsprecher rezitierte Wort, der Sprachklang ist ebenfalls Strukturen unterworfen, sozusagen im Schmelztiegel elektronischer Verarbeitung verfremdet, so daß sich der Sprachklang diesem wahrhaften Universum von Klängen anverwandelt. Boulez vergleicht den Fächer an Ausdrucksmöglichkeiten, der sich zwischen dem logischen Wort und der reinen Artikulation von Lauten entfaltet, mit dem Fächer der klanglichen Möglichkeiten in der Musik, der sich zwischen Tönen und Geräuschen entfaltet. Die musikalische Verfremdung des Wortes entspricht der Entfremdung des Wortes von seinem Sinngehalt. Der magische Charakter des kompositorischen Ergebnisses dürfte damit kaum gegen die Absichten der Dichtung und des Dichters verstoßen, und er erlaubt auch, von einer Synthese des Emotionalen und einer intellektuell gesteuerten Kompositionsweise zu sprechen. Dazu sei abschließend noch einmal Boulez zitiert: „Auf diese Weise die Fusion von Ton und Wort verwirklichen und die Artikulation sprühen zu lassen, wenn das Wort nichts mehr vermag, heißt das nicht einfach den schöpferischen Rauschzustand organisieren? Wird man nicht sagen, welcher Nonsens und welche absurde Verbindung von Begriffen? Wieso? Wollt Ihr nur an den Zauber der Improvisation glauben? Oder an die alleinige Macht der Sakrierung des Elementaren? Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, daß, wenn man den schöpferischen Rauschzustand wirksam gestalten will, man sich ernsthaft mit ihm auseinandersetzen muß, ja, daß man ihn organisieren muß.“

ARNOLD SCHOENBERG

## *Moderne Psalmen*

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotioneller Färbung, sind das Werk Schoenbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

3 Hefte in einer Mappe · DM 48,—

SCHOTT



# DAS MUSIKLEBEN

## Münchner Opernfestspiele 1959

HELMUT SCHMIDT-GARRE

Auf den Plakaten, die für die Münchner Opernfestspiele warben, stand groß gedruckt Richard Strauss. In kleinem Druck folgten Händel, Gluck, Mozart und Wagner. Worin liegt das Einmalige, über München Hinausweisende der Münchner Opernfestspiele? Die Frage — und vor ähnlichen Schwierigkeiten einer Sinngebung ihrer Festspiele stehen Berlin und Wien — wirft die ganze Problematik von Festspielen, also von etwas Festlichem, über den Musikalltag Hinausragendem, in Großstädten auf. Hier fällt es besonders schwer, die Festspiele vom kulturellen Jahresbetrieb abzugrenzen. Echte Festspiele finden entweder in kleinen Städten — Bayreuth, Salzburg, Aix-en-Provence — statt, in denen sie zwangsläufig das zentrale Ereignis werden, oder aber in größeren Städten — Edinburgh, den holländischen Städten (Holland-Festival) —, die kulturell sonst nicht hervortreten und nun eine einmalige besondere Anstrengung machen.

Würden die Münchner Opernfestspiele, die ältesten nach Bayreuth, in einer kleinen oder kulturell weniger bedeutenden Stadt abgehalten, zweifelsohne hätten sie einen ungleich höheren künstlerischen Nimbus. So wirft man ihnen vor, sie seien nur die über den Sommer ausgedehnte Winterspielzeit der Bayerischen Staatsoper, ihr Spielplan würde nicht von einer Festspielidee getragen, sondern nach bestimmten Gesichtspunkten — Aufführung ausschließlich deutscher Opern, Bevorzugung von Richard Strauss — geordnet. Sie seien also lediglich, was allerdings schon sehr viel sein könnte, eine Leistungsschau des Ensembles, ein Fazit der künstlerischen Jahresarbeit. München hat in den letzten Jahren energische Anläufe gemacht, diese Vorwürfe zu entkräften: durch Neuinszenierungen für die Festspiele, durch die Verpflichtung internationaler Stars, die dem Münchner Ensemble sonst nicht angehören, vor allem aber durch die Betonung und Pflege des Schaffens von Richard Strauss, Münchens größtem Sohne, der damit Mitte und in erster Linie sinngebend für die Festspiele sein soll. München ist somit die einzige Stadt, in der kurz hintereinander die wichtigsten Opern von Strauss zu sehen sind und in der in manchen Jahren bisweilen bis zu acht Bühnenwerke auf dem Festspielplan standen, darunter selten aufgeführte wie „Feuersnot“, „Die ägyptische Helena“ und „Capriccio“.

Mit nur fünf Opern — „Arabella“, „Capriccio“, „Elektra“, „Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“ — war der Anteil von Richard Strauss dieses Jahr etwas kleiner als sonst. Aber hier besonders wurden die bestmöglichen Interpreten aufgeboten. So sind Inge Borkh als Elektra, Jean Madeira als Klytämnestra und Hans Hotter als Orest nur schwer zu überbietende Starbesetzungen, ebenso Lisa Della Casa als Gräfin in „Capriccio“, Erika Köth als Zerbinetta, Kurt Böhme als Ochs auf Lerchenau sowie Hans Knappertsbusch und Karl Böhm als Strauss-entflammte Diri-

genten. Mit „Arabella“ eröffnete Joseph Keilberth offiziell sein vertragliches Wirken als neuer Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper. Die Aufführung wurde in musikalischer und szenischer Hinsicht (Regie Rudolf Hartmann) ein Höhepunkt der Festspiele. Welch eine kraftstrotzende Figur macht Dietrich Fischer-Dieskau aus dem Mandryka, glaubwürdige Verbindung von Naturburschentum mit der Distinktion des Aristokraten, der dann aber bei der fatalen Schlüsselintrige in eine balkanische Wut und Eifersucht ausbricht. Wie spannungsgeladen ist sein Zusammenspiel mit der Arabella Lisa Della Casas, die mit der Anmut ihrer Erscheinung, dem Charme ihres Spiels und einer einzigartigen Mischung von Mädchenhaftigkeit und Reife geradezu ein Idealfall für die Besetzung dieser Rolle ist.

Leider blieb gerade die am meisten im Blickfeld stehende Oper, die neuinszenierte „Ariadne“, hinter den Festspielserwartungen zurück. Ihr fehlte die Beflügelung im Szenischen, die Elastizität im Musikalischen. Im Vorspiel zwar hatte der Bühnenbildner Helmut Jürgens den reizvollen Einfall, den Innenraum des Cuvilliés-Theaters auf der Bühne nochmals nachzubilden — wir sind also Mitspieler geworden, Gäste im Hause des „reichsten Mannes von Wien“. Die eigentliche Handlung jedoch, das aufgeregte Hin und Her vor Beginn des Theaters im Theater, will unter Rudolf Hartmanns Regie kein Leben gewinnen. Zum steifen Spiel gesellt sich ein Hang Joseph Keilberths, an seinen Lieblingsstellen einem „Verweile doch, du bist so schön“ nachzugeben und sie zu zerdehnen. Doch auch diese Aufführung hat unüberbietbare Höhepunkte. An erster Stelle die Zerbinetta Erika Köths, eine Koloraturnachtigall von glazierter Munterkeit des Spiels, die die koketten Triller und lustigen Läufe, die Zacken, Finessen und halsbrecherischen Schwierigkeiten ihrer gefürchteten Monstre-Arie mit einer lebenswürdigen Bravour meistert, die dem Stück die Schwere, dem Hörer aber das Gefühl der Schwierigkeit nimmt. Erika Köth erhielt bei offener Szene jubelnden Applaus. Für die Ariadne war Leonie Rysanek vorgesehen, die aber nach der ersten Aufführung krankheitshalber absagen mußte. Hildegard Hillebrecht trat an ihre Stelle, eine Ariadne von klassischer Haltung in Gesang und Geste, die für den Schmerz und die Verzweiflung der Verlassenen den beseelten Ton fand und auch die pathetischen Register besaß für die apotheotische Steigerung des Schlusses. Ein Bacchus von metallischem tenoralem Glanz war Fritz Uhl, ein Komponist von knabenhafter Herbheit Gisela Litz.

Mozart ist nun ganz ins Rokokojuwel des Cuvilliés-Theaters übersiedelt, das stilvollste und zauberhafteste Mozart-Theater der Welt. Bereits um die Jahrhundertwende leisteten dort Ernst von Possart und Hermann Levi im Verein mit Richard Strauss Pionier-



dienste für Mozart, als sie vor allem „Cosi fan tutte“ von der Firnissschicht anmaßender Bearbeitungen, durch die das 19. Jahrhundert dies angeblich so frivole Werk glaubte „retten“ zu müssen, befreien und die einzig mögliche Rettungstat für das Werk vollbrachten, indem sie es aller romantischen Wehleidigkeit zum Trotz so aufführten, wie es da Ponte und Mozart geschaffen hatten. Wenn „Cosi fan tutte“ jetzt als einzige Mozartoper neu inszeniert wurde — daneben stehen noch „Entführung“ und „Figaro“ auf dem Festspielplan —, knüpft man also an eine große Tradition an. Aus technischen Gründen hatte die erste Vorstellung bereits einen Monat zuvor als Abschluß der Wintersaison stattgefunden und war nach den Ferien anscheinend nicht nachgeprobt worden. Jedenfalls litt sie während der Festspiele erheblich unter Unsicherheitsfaktoren. Andererseits ergaben die schwerelose Heiterkeit von Cuvilliés' Raum und die sublimen Verspieltheit von Mozarts ausgelassenster Oper einen beglückenden Zusammenklang, der selbst kleine Mängel der Aufführung zu überspielen vermochte. Rudolf Hartmann hat gleich im Anfangsteil einen witzigen Regieeinfall, der mitten hineinführt in die Hintergründigkeit dieses scheinbar so unproblematischen Stückes. Er läßt die Freier im Abschiedstrubel jeweils die falsche Braut umarmen — eine beziehungsreiche Verwechslung, denn erst im Moment des Selbstvergessens und im tollen Spiel der Verliebtheit und der Verkleidungen finden die zusammen, die eigentlich zueinander gehören.

Kein Zufall, daß gerade unsere Zeit ein enges Verhältnis zu „Cosi fan tutte“ hat. Die Ironie, das Irisieren des Gefühls, das Wechseln zwischen Ernst und Scherz, der tiefenpsychologische Kern, kommen uns besonders entgegen. So hat sich für diese Oper ein feiner, geistvoller Aufführungsstil entwickelt, der von Gründgens, Rennert, Arnold, Schuh und anderen Regisseuren in sehr ähnlichen Aufführungen voll Charme realisiert wurde und heute nur schwer verfehlt werden kann. Auch Rudolf Hartmann trifft im wesentlichen den zwischen Wirklichkeit und Parodie, zwischen echtem und ironischem Gefühl balancierenden Stil, inszeniert „Cosi“ als Spiel der Lust und als Lust am Spiel. Aber seine Regie bleibt weniger elegant, weniger sprühend und moussierend als die der

genannten, erreicht nicht die geistreiche Schlankheit, die den letzten Zauber dieses ganz auf intimen Darstellungsstil und intimen Klang abgestimmten Werkes ausmacht, der kecksten Partie, die je auf dem Schachbrett der Untreue gespielt wurde. Letzten Endes wird Hartmann zu wenig vom Musikalischen getragen: Die beiden schmach tenden und so schnell strauchelnden Bräute sind mit zu schweren Stimmen besetzt (Claire Watson und Lilian Benningsen, letztere alternierend mit Hertha Töpfer), und entsprechend hängt sich auch das Orchester oft allzu gewichtig an das zarte Filigran von Handlung und Musik. Wir kennen Lovro von Matacic als Dirigenten von Schwung und starker Ausdruckskraft, hervorragend bewährt im symphonischen und musikdramatischen Repertoire. Aber der spielerische, tändelnde, zierliche, zärtliche „Cosi-fan-tutte“-Ton will unter seiner Führung nicht aufklingen.

Wagner hat seine Heimstätte, wie seit der Gründung der Festspiele im Jahre 1901 (damals sehr zum Ärger von Bayreuth), im Prinzregententheater. Er tritt etwas hinter Mozart und Strauss zurück, ist mit „Tristan“ vertreten, der einmal von Knappertsbusch, das zweite mal von Keilberth dirigiert wurde, dazu mit einer Neuinszenierung des „Tannhäuser“. Die Regie Heinz Arnolds vereint traditionelle und moderne Elemente,



München: „Cosi fan tutte“ von W. A. Mozart





München: »Tannhäuser« von Richard Wagner · Venusberg

läßt sich von Neu-Bayreuth beeinflussen und stellt sich auch wieder in Gegensatz dazu, aber sie bleibt bei alledem merkwürdig unprofilert. Das Bacchanale (Choreographie Heinz Rosen) — man hatte die Pariser Fassung zugrunde gelegt, von der man im Vorspiel allerdings abwich — bringt ein Gewoge von Leibern, gegeneinandergeführte, sich verknäulende und wieder lösende Gruppen, einen schwülen Pas de deux — dies alles vielleicht nicht so gegenständlich wie in früheren Zeiten und ohne das bequeme Hasche- und Nachlaufspiel, aber auch nicht so kühn wie bei manchen Avantgardisten. Letzten Endes blieb man trotz aller zur Schau gestellten Hitze kalt. Zwei Faktoren der Aufführung jedoch hatten wahres Festspielniveau: die musikalische Leitung Georg Solti und der Wolfram Dietrich Fischer-Dieskau. Solti leitete erstmals, seitdem man ihn vor acht Jahren etwas leichtfertig vom Dirigentenpult der Bayerischen Staatsoper weggehen ließ, um bald darauf vernehmlich hinter ihm herzuseufzen, wieder eine Oper in München. Er entlockte dem Staatsorchester ein Äußerstes an Klangschönheit und Intensität des Ausdrucks. Schon das Vorspiel wahrte bei aller Sonorität eine wohlthuende Schlankheit des Klangs, dazu eine durchsichtige Klarheit des Aufbaus. Im Tempo begann Solti gemessen und steigerte erst allmählich. Die Makart-Sinnlichkeit der Venusberg-Musik erstand mit feurigem Schwung, mit starkem, doch ständig gezeugtem Temperament. Bei aller Unmittelbarkeit der dramatischen Wirkung im einzelnen hielt Solti immer den Blick auf das Ganze gerichtet, arbeitete die großen Linien mit scharfen Zäsuren, weitangelegten Steigerungskurven und wachsamer Kontrolle des Gesamtklanges heraus. Den Tannhäuser sang Hans Hopf, der sich zunächst darauf konzentrierte, einzelne hohe Töne mit brillanter Lautstärke herauszuschleudern.

Intensiver wurde seine Darstellung gegen Schluß in der Romerzählung, im Spott und Hohn des Verstoßenen gegen Wolfram, in der Zerknirschung und Buße. Dietrich Fischer-Dieskau als sein Gegenspieler — er ist das Ideal eines Wolfram. Eine schwerumschattete Gestalt, die rührt, ergreift, erschüttert durch die Gewalt ihres Erlebens. Im Gesang an den Abendstern verschwendet sich sein kostbares Organ in balsamweichen, elegischen Strömen.

Die Eröffnung der Festspiele war dieses Jahr, zu Ehren seines 200. Todestages, Händel vorbehalten. »Julius Caesar« erschien in der seit bereits vier Jahren bekannten, durch ihre Monumentalität und barocke Festlichkeit immer wieder faszinierenden Wiedergabe (Regie Rudolf Hartmann, Bühnenbild Helmut Jürgens), die — ein Beweis für ihren einmaligen und unalltäglichen Charakter — inzwischen noch nichts von ihrer Premierenspannung eingebüßt hat. Die vielgefeierten Hauptdarsteller waren Lisa Della Casa, Ira Malaniuk, Josef Metternich, Richard Holm und Kieth Engen, die musikalische Leitung hatte Fritz Rieger. Mit »Julius Caesar« ist es München bisher am überzeugendsten gelungen, einen echten Gegenpol zu Bayreuth und Salzburg zu bilden und damit Münchens Position als Festspielstadt zu erhärten.

Ergänzt wurde das Festspielprogramm durch Händels »Deidamia«, Glucks »Iphigenie auf Tauris«, durch das bereits traditionelle Strauss-Konzert am 8. September, dem Todestag des Meisters, unter Joseph Keilberth mit Erika Köth als Solistin und ein Gastspiel der Wiener Philharmoniker unter Herbert von Karajan mit Bruckners »Achter«. Ferner gaben Erika Köth, Lisa Della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau Liederabende, und im Brunnenhof der Residenz fanden Seneraden mit Barockmusik statt.



## Tolles Spiel mit Masken und Menschen in »Tobias Wunderlich« in München

Wer das Wagnis ungewöhnlicher Regie erleben will, muß ins Münchner Gärtnerplatztheater gehen. Zum drittenmal kam Arno Aßmann, der neue Intendant des Theaters, mit einer Neuinszenierung heraus, zum drittenmal erzielte er einen Volltreffer. Wie schon in der »Regimentstochter« — dort verlegte er die altmodische Handlung kurzerhand in ein Museum — hatte er auch im »Tobias Wunderlich«, der Volksoper von Joseph Haas, einen hinreißenden Grundeinfall, mit dessen Hilfe er ein tolles szenisches Feuerwerk entfesselt. Er stellt das Werk ganz auf den Gegensatz von Idealismus und Materialismus, läßt nur die wenigen gutgearteten Personen als wirkliche Menschen herumlaufen, die vielen anderen aber als Masken und Larven.

Ein groteskes und wahrhaft unterweltliches Gelichter mit phantastischen Nasen und niederträchtigen Glotzaugen bevölkert die Bühne. Da durch die Masken jegliches Mienenspiel ausgeschaltet ist, erhalten alle etwas böseartig Unpersönliches; auch in ihren Bewegungen werden sie mehr nach Art von Marionetten als von wirklichen Menschen geführt. Ein ungeheuer eindringlicher Theaterstil ist Aßmann gelungen, der noch die ungebrochene Kraft und Naivität bäuerlichen Maskentheaters atmet und zugleich schon etwas von der gespenstischen Abgründigkeit und Unwirklichkeit eines Kafka mitschwingen läßt. Es zeugt für die Kunst Arno Aßmanns, daß, je mehr Personen auf der Bühne sind, um so souveräner sich seine Regie entfaltet. Er versteht den Chor so zu führen, daß er bald gespensterhaft drohend, bald hinterhältig verschlagen, bald empört, bald feige und verlogen scheint. Seine Regie ist bildhaft und symbolträchtig, im höchsten Maße also theatergerecht. Die psychologischen Vorgänge werden auf schlagende Weise in einfachsten Formen und Bewegungsabläufen anschaulich gemacht: Die Menge wendet sich erschrocken weg, wenn ihr

im wahrsten Sinne des Wortes ein Spiegel vorgehalten wird, der Pöbel sinkt beim Tanz ums goldene Kalb der Geschäftemacherei in menschliche Niederungen und wälzt sich dann buchstäblich am Boden, der empörte Tobias reißt seinen Widersachern für jeden sichtbar die Maske vom Gesicht.

Wie die Typen der alten Commedia dell'arte sind auch Aßmanns Personen bei aller marionettenhaften Ähnlichkeit im einzelnen scharf geprägt. Dabei sprudelt es von köstlichen Einfällen. Ein Kabinettstück, wie beispielsweise der Gemeindeschreiber geführt ist, als typischer lüsterner Alter der Commedia mit hageren Beinchen, knöchernen Fingern und affenartigem Gesicht. In seiner Amtsschublade hat er — hier blitzt surrealistisch Hintergründiges auf — Puppen versteckt, mit denen er heimlich spielt.

Gut sein ist schwer. Um so verblüffender, daß Aßmann auch das bewältigt. Die Frommen können es in dieser Inszenierung an Gewichtigkeit mit den Bösen aufnehmen. Aßmann läßt ihre Menschlichkeit nicht penetrant werden, sondern sich auf natürliche Weise



München:  
»Tobias Wunderlich«  
von Joseph Haas · V. Bild



entfalten. Heinz Friedrich ist ein leidenschaftlich von seinem Kampf um Recht und Anstand besessener Tobias, von edler Emphase und auch gemütvoller Töne fähig. In ihrer statuarischen Gemessenheit und mädchenhaften Würde macht Margit Schramm als Elisabeth Velmacherin glaubhaft, daß sie ein zum Leben erwecktes Standbild der heiligen Barbara ist. Der Bühnenbildner Max Bignens läßt die Kirche im Dorf; um den Kirchturm herum gruppiert er auf der Drehbühne seine Alpenortschaft. Ihm gelingt eine

anheimelnd verschachtelte Szenerie, die Aßmanns beweglicher Regie ideale Auftrittsmöglichkeiten bietet. Scharf und lebendig modelliert Kurt Eichhorn die Musik, hebt ihre lyrischen und dramatischen, ihre komischen und innigen Elemente ans Licht. Zu seinem 80. Geburtstag hätte sich Joseph Haas keine würdigere Ehrung auf dem Theater wünschen können als Aßmanns in hervorragendem Teamwork mit Bühnenbildner, Dirigent und Darstellern geschaffene Inszenierung.  
H. Schmidt-Garre

## »Don Giovanni« ein »Musical«?

ANTOINE GOLÉA

Der Salzburger Kongreß über Oper und Fernsehen

Langsam, ganz langsam verdunkeln sich die dreißig hintereinander in vier Reihen aufgestellten Flimmerkasten, während die Lichter im großen Saal des Kongreßhauses zu Salzburg aufglühen. Soeben konnte man noch auf den Bildschirmen in Großaufnahme eine sehr süße Zerline ihren von Don Giovanni verprügelten Masetto trösten und liebkosen sehen; als sie sich ganz über ihn beugte und das Bild dann den Bildschirm hinunterglitt, bevor dieser in Dunkelheit zu zerfließen begann, konnte keiner der 150 Teilnehmer des von der Unesco und dem Österreichischen Fernsehen zusammenberufenen Kongresses über »Oper und Ballett im Fernsehen und im Film« auch nur den geringsten Zweifel darüber hegen, was sich nun in dieser Dunkelheit, beim Verklingen des Orchesternachspiels der Mozartschen Zerlinenarie, ereignen sollte.

Trotz des Klatschens mehrerer Teilnehmer war deutlich ein Gemurmel des Mißbehagens zu spüren, das von der Mehrheit der Zuschauer zu stammen schien; nicht so sehr wegen des letzten, soeben beschriebenen Bildes, als deshalb, weil in der vorhergehenden Szene zwischen Don Giovanni einerseits, Masetto und den Bauernjungen andererseits, die Mozartschen Rezitative durch Dialoge ersetzt worden waren, Dialoge, die auch die Trost- und Liebesszene zwischen Zerline und Masetto eingeleitet hatten. Kühl und überlegen erklärte in der sofort aufbrausenden Diskussion Kurt Wilhelm, der Regisseur dieses vom Bayerischen Fernsehen produzierten »Don Giovanni«, Rezitative seien ein totes Zeug, das Mozart selbst gehaßt und nur deswegen komponiert haben soll, weil die Opernsänger seiner Zeit so schlecht sprechen konnten; er aber, Kurt Wilhelm, hätte aus »Don Giovanni« ein »Musical« für die Masse machen wollen, um besagte Masse über das Fernsehen zu Mozart hinzuführen.

Wie hatte er das zustande gebracht? Es wird natürlich in seinem Fernsehstreifen nicht in der italienischen Originalsprache, sondern deutsch gesungen und gesprochen; von wem aber wird gesungen, von wem gesprochen? Gesungen wird von Sängern, deren Gesang auf Band aufgenommen worden ist, und die dann, mit zwei Ausnahmen, nicht auf dem Bildschirm zu sehen sind. Zu sehen sind vielmehr Schauspieler, die die Dialoge sprechen und sich bemühen, während der gesungenen Szene den Mund so aufzumachen, als ob sie sangen; mit unterschiedlichem Erfolg, was die Synchronisation und die plastische Glaubhaftigkeit der gesungenen Vokale betrifft. Dieses im deutschen

und im österreichischen Fernsehen allgemein verbreitete System führt merkwürdigerweise einen englischen Namen: die Techniker nennen es das »playback«; merkwürdigerweise, weil im amerikanischen und im britischen Fernsehen ausschließlich »life« produziert wird, das heißt, daß dort die Sänger auch spielend auf dem Bildschirm erscheinen dürfen und der Gesang und der dramatische Ablauf gleichzeitig, eben »lebend«, aufgenommen werden.

Ein gefährlicher Mensch, der »Kulturpionier« Wilhelm, denn sein Streifen über diese freie Musical-Bearbeitung des »Don Giovanni« ist für sich genommen hinreißend, atemberaubend gut. Daß Wilhelm Talent hat und dieses Talent in den Dienst einer schlechten Sache stellt, das ist eben die Gefahr. Es kann den Fernsehzuschauern den Kopf verdrehen. Glücklicherweise gibt es nicht viele talentvolle Wilhelms. Das haben die fünfzig Streifen, die in einer Woche zu sehen waren, bis zur Übersättigung gezeigt. Bei Wilhelm lebt das Ganze, trotz Fälschung Mozarts, trotz Spaltung der darstellerischen Persönlichkeit. Es lebt, weil es filmisch außerordentlich gut gelungen ist, weil in einem Punkte Wilhelm recht hat, nämlich daß man eine Oper im Fernsehen nicht statisch, sondern dynamisch aufgelöst zu bringen hat und er von diesem Standpunkte aus ein Meister seines Faches ist.

Als in der Diskussion diese brennende Frage der Spaltung der Persönlichkeit aufgeworfen wurde, wurde er von einem Musik- und Theaterkritiker, nicht von einem Fernseh- oder Filmtechniker, der billigen Philosophie bezichtigt. »Wir brauchen keine philosophischen Gesichtspunkte«, rief ein belgischer Fernsehmann aus, »um Opern im Fernsehen zu produzieren; wir müssen einzig und allein darauf hinzielen, den erzeugten Persönlichkeiten des Spiels Glaubhaftigkeit zu geben!« Nun, außer Wilhelm, dem bösen Zauberer, ist das anscheinend noch niemandem gelungen.

Soll das nun heißen, daß sämtliche gezeigten »life«-Produktionen gut waren? Natürlich nicht; nicht aber, weil es »life«-Produktionen waren, sondern weil sie von unzulänglichen Regisseuren stammten, die es nicht nur in den Theatern, sondern auch im Fernsehen gibt. Wie wunderbar werkgetreu aber und doch wieder ausgesprochen »fernseherisch« im doppelten Sinne des Wortes man »life« produzieren kann, das zeigten gleich zwei »Salome«-Streifen aus England und aus Amerika. Der eine, von Lionel Salter, mit



„Symphonie pour un homme seul“  
aus dem Film von L. Cuny,  
Choreographie:  
Maurice Béjart



Helga Pilarczyk in der Titelrolle, technisch ausgezeichnet aufgenommen und zu recht geschnitten; der andere, von Paul Adler, das Meisterwerk dieser Tage: ein fast statischer Streifen, in einem Bühnenbild von höchster Einfachheit, mit einer ungeheuren Konzentration gesungen und gespielt; als Salome sah man eine ganz junge, wirklich junge Sängerin: Helen Malvin, als Jochanaan einen schmächtigen, schmalen Jüngling, keinen ausgepolsterten Heldenbariton mit Lastenträgerschultern, einen durchgegeistigten, aber mit allen Körperfasern vibrierenden Mann, den die durch seinen Anblick plötzlich aufblühende, „wissend“ gewordene Salome bis zum Tode, bis zum Morde begreifen kann. Unvergänglich: dieses plötzlich seherisch gewordene Gesicht, dieser dunkel-aufleuchtende Blick der Malvin auf dem Fernsehschirm, während Jochanaan seiner Grube entsteigt!

In der Diskussion und in den Resolutionen schloß sich immerhin eine überwältigende Mehrheit des Kongresses dem Prinzip der „life“-Produktionen an. Aber was wurde nicht noch alles diskutiert! Soll man Bühnenbilder aufbauen, soll man in der Natur spielen, soll man Bildtricks verwenden oder Großaufnahmen...? Letztere entfachte ihrerseits eine erbitterte Diskussion; ein Filmautor aus Frankreich erklärte, Sängergroßaufnahmen wären unzulässig, weil die Sänger während des Singens „häßlich“ wären. Es schien dies die Aussage eines typischen Filmliebhabers zu sein, dem eine gezielte Hollywoodpuppe über alles geht, die Summe der Natürlichkeit und der Schönheit darstellt. Davon, daß in der Lippenwölbung und der Gesichts- und Halsmuskelspannung des singenden Sängers das Auszudrückende bildlich konzentriert ist und unbedingt zum Ausdruck des Gesanges gehört, schien er natürlich keine Ahnung zu haben. Und doch ein Mann von hohem Können in seinem Fach: Er zeigte den schönsten Film der ganzen Tagung — wohlbemerkt einen Film, keinen Fernsehstreifen! —; es war die Verfilmung der berühmten „Symphonie pour un homme seul“ von Béjart nach der Musique concrète von Pierre Schaeffer und Pierre Henry. Überhaupt boten natürlicherweise die Ballettstreifen weniger Gelegenheit zu Meinungsverschiedenheiten; denn bei diesen kann es sich ja um nichts anderes handeln als um eine genügend bewegliche Kamera und gute Großaufnahmen, damit das tänzerische Geschehen auf Leinwand oder Bildschirm zu voller Geltung kommt.

Außer im Fernsehstudio produzierten Repertoire-Opern, außer einigen direkten Übertragungen aus Bayreuth, Salzburg und Aix, die zwangsweise vor allem

informativen Zwecken zu dienen und mit einer eigentlichen Fernsehkunst nicht viel zu tun haben, wurden auch zehn speziell für das Fernsehen komponierte Opern gezeigt. Anlaß dafür war der vom Österreichischen Fernsehen ausgeschriebene Preis, der dann auch einer „Paßkontrolle“ genannten, in Wien produzierten Kammeroper von Paul Angerer von einer internationalen Jury zugesprochen wurde. Merkwürdig berührte in fast allen diesen Fernsehopern die Nichtigkeit der musikalischen Aussage. Die absolute Unterwerfung gegenüber Tonmeister und Kameramann scheint die Regel zu sein; eine rein illustrative, nicht durchkomponierte, formlose, gehaltlose Kulissenmusik ist die Folge. Zwei Ausnahmen sind zu verzeichnen, die aber die Jury übersah: eine reizende kleine komische Oper Sutermeisters, genannt „Die stumme Apothekerin“, und ein melancholisch-tiefsinniges, modernes Spiel von dem Unsinn des heutigen Lebens und dem Verfall der Liebe, genannt „Peter und Suzanne“, des Wiener Paul Kont. Inhaltlich standen einzelne Werke tief im Morast des Kitsches, sei es nun eine italienische Unterseebootgeschichte, die die „letzten Augenblicke“ einer dem Tode geweihten Mannschaft mit allen Mitteln des Zählens ziehenden Stummfilms von Anno dazumal schildert, oder als Gegensatz dazu eine furchtbare „science-fiction“-Sache des Holländers Henk Badings, in der Masken und schreckerregende Brillen tragende Ärzte und Krankenschwestern in einem Dekor, halb Labor, halb Irrenanstalt, Meerschweinchen den widrigsten Versuchen aussetzen, das Ganze zu den Klängen elektronischer Musik und ihr entsprechend entstellter menschlicher Stimmen!

An solche Mißgeburten sowie auch an alles Mittelmäßige, Gefährliche und Zweifelhafte, das man sonst gesehen hatte, knüpfte ein Mann wie A. M. Julien, der neue Intendant der Pariser Oper, an, um dem Fernsehen überhaupt jede autonome künstlerische Gestaltungsmöglichkeit auf dem Gebiete der Oper abzuspochen. Er vertrat seinen Standpunkt mit rednerischem Glanz und einer inneren Überzeugung, die großen Eindruck hervorrief. Mit Ergriffenheit sprach



er von der einmaligen Magie des „lebendigen“ Theaters, und viele Kongreßteilnehmer waren nicht weit entfernt, ihm beizustimmen. Jedoch fanden sie wieder in die nicht mehr wegzuleugnende Realität des Fernsehens zurück; sie sprachen ihrerseits von den Millionen Zuschauern, die, dank der New-Yorker NBC, „Salome“ zum ersten Male gesehen und gehört haben, und zwar unter den besten künstlerischen Voraussetzungen; Millionen, die die Gesamtzahl derer, die seit der Uraufführung das Werk in den Theatern der ganzen Welt gesehen haben, weit überragen. Und man kam zu dem Schluß, daß die Oper im Fernsehen aus kulturell-sozialen Gründen nicht mehr wegzudenken ist, daß man aber gerade deswegen auf der Hut sein müsse vor allen denen, die aus Mozart einen Musical-Autor machen wollen, sei es mit oder ohne Können und Talent.

## Ein Brief von Pierre Boulez

Baden-Baden, den 3. 9. 1959

„In Ihrer Februar-Nummer haben Sie einen Artikel von Antoine Goléa über das erste Konzert der vergangenen Saison der „Domaine Musical“ veröffentlicht. Als Veranstalter dieser Konzerte fühle ich mich berechtigt, auf diesen Artikel zu antworten.

Ich möchte auf einige praktische Tatsachen hinweisen, die klarstellen, daß die Mißstände dieses Konzertes nichts mit einem „Mangel an Talent“ Igor Strawinskys noch Robert Crafts zu tun haben.

1. Unsere private Gesellschaft „Domaine Musical“ kann unglücklicherweise gewisse Gegebenheiten, d. h.

eine beschränkte Anzahl von Proben, nicht überschreiten. Hinzu kam ein Unglück, das nicht vorauszusehen war: Das Material zu den „Variationen op. 31“ von Schönberg, die auf dem Programm standen, kam nicht rechtzeitig an. Wir mußten statt dessen aus der „Lyrischen Suite“ die drei Sätze spielen, die Alban Berg für Streichorchester instrumentiert hat. Für dieses schwierige Werk, das den Orchestermitgliedern vorher nicht zur Einsicht zur Verfügung stand, weil das Material erst in letzter Minute ankam, hatten wir nur eine und eine halbe Probe; daher rührt die unzureichende Aufführung. Es wäre ungerecht, Robert Craft die Schuld beizumessen.

2. Einigen der verpflichteten Solisten fehlte es so sehr an beruflichem Verantwortungsgefühl, daß sie absolut unvorbereitet zu den Proben kamen. Dies konnten wir ebenfalls nicht voraussehen, da wir diese Künstler auf Empfehlung eines qualifizierten Impresarios verpflichtet hatten. Auch war die Aufführung der Männerchöre in „Threni“ besonders mangelhaft. Doch kann man Igor Strawinsky nicht vorwerfen, daß nicht der richtige Text gesungen worden sei.

3. Schließlich ist es kein Geheimnis, daß die Chöre in Frankreich im allgemeinen kläglich sind, und zwar gleichermaßen in der klassischen wie in der zeitgenössischen Musik. Der von uns ausgewählte Chor, der weder besser noch schlechter ist als die anderen, war durch die außerordentlichen Schwierigkeiten des Werkes gehemmt. Aber auch dies kann man nicht dem Autor zur Last legen.

Nur die Bewunderung und die Freundschaft, die ich Strawinsky entgegenbringe, nur die Schätzung, welche ich für Robert Craft hege, veranlassen mich, wenn auch contre cœur, Antoine Goléa zu widersprechen. Mein Ziel war vor allem, eine Ungerechtigkeit aus einem Mangel an genauer Information zu erklären.“

## Kranichstein 1959: Probleme

ERNST THOMAS

### Bericht von den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik

Halbdunkel im Saal — die Rouleaus vermögen die helle, heiße Augustsonne nur unvollkommen auszuschießen. Hitze strahlt von den Wänden und der gewölbten Decke, trotzdem ist die lange Flucht der Stuhlreihen von emsig Lauschenden und Mitschreibenden gefüllt. Die Ruhe, die sie gegenüber dem bewahren, das ihnen hier vorgetragen wird, wirkt so drückend wie die in anderthalb Stunden Kolleg ansteigende Saaltemperatur. Nur ein einziges Mal wird in der Folge von vier Nachmittagsseminaren gezischt. Der Redner an der Leinwand, auf die ein Projektor das hier wiedergegebene „Bild“ wirft, fährt herum: „Gilt das mir?“ fragt er herausfordernd. Keine Antwort aus dem Saal, der Protest ist erstickt. Nicht einmal der Jüngling mit blonder Mähne, der wie ein junger Grieche aussieht und sich vorgenommen hat, die Zwölftöner zu vernichten, rührt sich; vielleicht hat er auch schon das Weiße gesucht.

Karlheinz Stockhausens öffentliche Vorlesung „Musik und Graphik“ auf der Darmstädter Mathildenhöhe — zum ersten Male finden in diesem Jahr die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik gänzlich in

Darmstadt statt — mußte Zündstoff sein. Ob er sich indessen entzündet und in welcher Richtung sich das auswirken wird, ist bis jetzt nicht abzusehen. Einstweilen scheint es vielmehr, als respektiere man die Nasenlänge, um die der eine Avantgardist dem anderen voraus sein könnte. Die Balance der Auffassungen, Möglichkeiten, Evolutionen, von der Stockhausen gern spricht, wird unter solchem Aspekt allerdings fragwürdig. Am sporadischen Beifall für klingende Beispiele ist nichts abzulesen, warten wir also die vier Konzerte des Hessischen Rundfunks ab.

Warum wurde gezischt? Der Pianist David Tudor hatte besagtes Bild interpretiert, denn bei dieser „Zeichnung“ handelt es sich um ein Klavierstück. Ein Zuhörer wollte diese Interpretation ein zweites Mal hören, er wollte feststellen, ob Tudor im Stande sei, nach dieser Aufzeichnung auch wirklich ein zweites Mal dasselbe zu spielen. Stockhausen lehnte ab: Der neugierige Hörer möge sich privat mit Tudor auseinandersetzen. Eine Erfahrung und ein berechtigter Schluß: an der eindeutigen, wiederholbaren Darstellung von Musik ist nicht mehr viel gelegen.

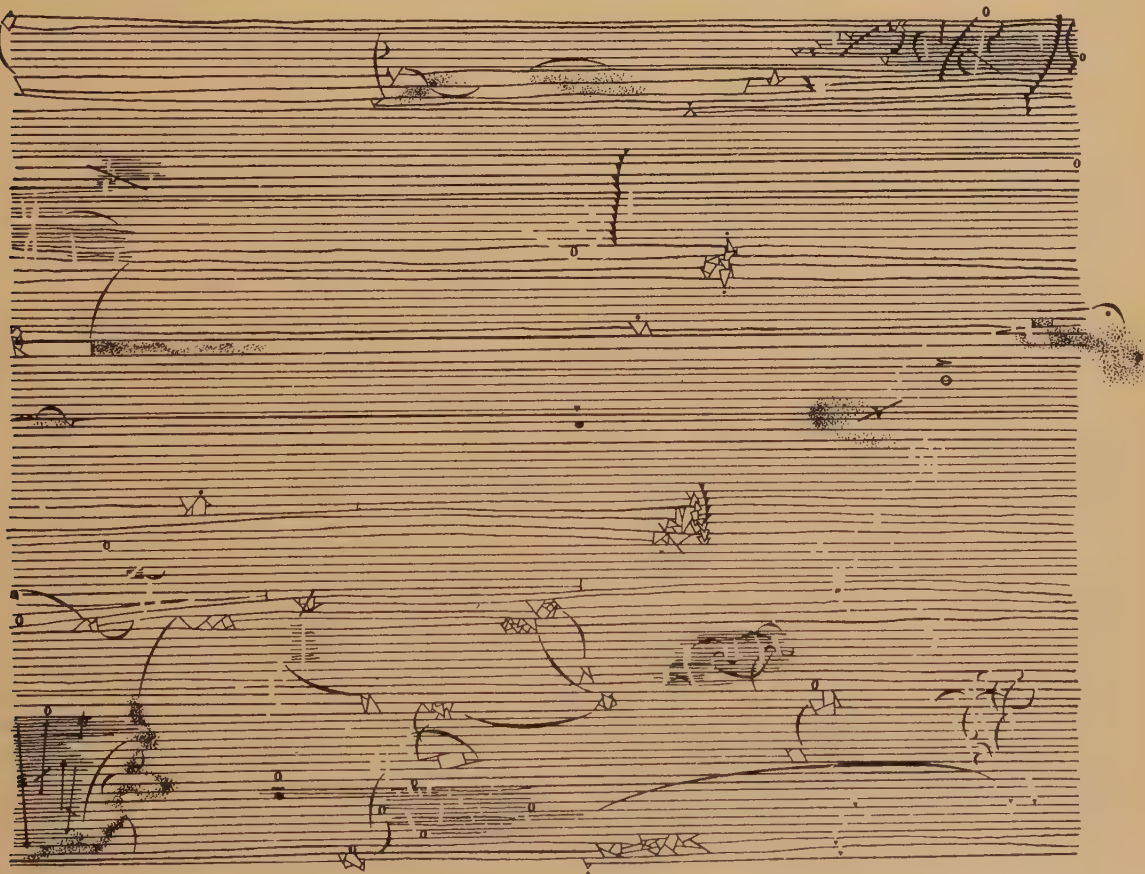


An einem einzigen der zu realisierenden Klangereignisse, die aus diesem Blatt herausgelesen werden sollen, hatte Tudor eine Woche lang herumgerätselt. Es war ihm erlaubt, eine Idee zu haben: Glissando auf der Klaviersaite. Sylvano Bussotti, der Komponist (auch Maler und Zeichner), ist einverstanden. Er will dem Interpreten gar keine Vorschriften machen, sondern Klangvorstellungen ermöglichen. Ist das der Gipfel der Freiheit, für beide? Oder auch der Boden für Konflikte? Bussotti ist es gleichgültig, ob alle Symbole seines Blattes realisiert werden, ob alles gespielt wird. Tudor meint, die Ornamente könnten klanglich nur hervortreten, wenn alles gespielt wird. Wo liegen hier die Kompetenzen? Wer trifft, oder werden überhaupt noch wirkliche künstlerische Entscheidungen getroffen, oder wird nur philosophiert, phantasiert, spintisiert? Halten wir uns doch kurz einmal an den Komponisten, nicht den Apologeten Stockhausen. Vor acht Jahren begann er, Musik zu konstruieren: „Kreuzspiel“ ist die mathematisch genau fixierte Kreuzung musikalischer Elemente (es wird in einem der kommenden Konzerte Neuer Musik wieder zu hören sein). Das Klavierstück VI, als Komposition in der fragmentarischen Uraufführung 1955 ebenso wenig überzeugend wie in der diesjährigen Aufführung innerhalb des Eröffnungskonzertes, verabsolutiert immer mehr den Klang als Erlebnis in Raum und Zeit: Die „Gruppen für drei Orchester“, Stockhausens bis jetzt musikalisch bedeutendstes und zweifellos epochales Werk, zehren gewinnbringend davon (1955/57). In den gleichen Jahren

bahnt sich eine die Gegenwartssituation entscheidende Entwicklung an: Befreiung aus einem kalt errechneten, kalt funktionierenden Reihenmechanismus, indem man mehrere strukturelle Lösungen einer kompositorischen Idee konzipiert und dem Interpreten die „zufällige“ Wahl, auch die willkürliche Verknüpfung von Teillösungen überläßt: Stockhausens vielzitiertes „Klavierstück XI“. Immerhin nur eine begrenzte Entscheidungsmöglichkeit, die dem Interpreten zugestanden oder zugemutet wird: innerhalb eindeutig getroffener und eindeutig notierter Vorentscheidungen des Komponisten.

Mit dieser Eindeutigkeit ist es nun aus. Nicht nur bei Bussotti, der nicht mehr als ein Beispiel ist, sondern auch bei Stockhausen. Sein jüngstes Opus heißt „Zyklus für einen Schlagzeuger“ (Auftragswerk der Stadt Darmstadt und Prüfungsstück für den Kranichsteiner Musikpreis, uraufgeführt im Eröffnungskonzert durch den jungen Kölner Christoph Caskel). Das Prinzip, nach dem dieses Stück entworfen wurde, beruht auf der Idee, daß die Vieldeutigkeit einer seriellen Struktur bei einer einmaligen Realisation, bei einmaligem Hören, erkennbar sein müsse. Stockhausen setzt freie und festgelegte Strukturen so gegen einander, daß „am kritischen Berührungspunkt der Extreme das eine in das andere unmerklich umschlägt“. Er will „Statisches im Dynamischen, Zielloses im Gezielten verwirklichen — nicht das eine oder das andere ausschließen, zerstören oder nach einer Synthese in einem Dritten suchen: ein weiterer Versuch, den Du-

Graphische Notation eines Klavierstückes. Aus »five piano pieces for David Tudor« von Sylvano Bussotti





alismus aufzuheben und zwischen dem scheinbar noch so Verschiedenen, Unvereinbaren zu vermitteln“.

Eine reichlich verworrene Philosophie. Wo kommt sie her? Man nehme den zweiten Band der „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“ (soeben erschienen im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) zur Hand und lese den Aufsatz des amerikanischen Geräuschfetischisten John Cage: „Komponieren dergestalt, daß das, was man tut, die Aufführung indeterminiert läßt“, so heißt es da und weiter: „Es werde ein Blatt Papier zur Hand genommen, darauf werden Punkte gesetzt. Sodann seien über ein Stück Transparentpapier, nehmen wir an, fünf parallele Linien gezogen. Es seien fünf Klangkategorien für die fünf Linien definiert, ohne daß gesagt wäre, welche Linie welche Kategorie darstellt. Das Transparentpapier mag in jeder Position über das Blatt mit den Punkten gelegt werden, und das Lesen der Punkte kann im Hinblick auf alle Eigenschaften durchgeführt werden, die man auf Grund welchen Meßsystems auch immer zu unterscheiden wünscht ... Das impliziert, wie mir scheinen möchte, Prinzipien, die von der modernen Malerei und Architektur her vertraut sind: „Collage und Raum“.

Heute also steht Stockhausen an der Seite Cages, und von hier aus legte er auch seine Vorlesung „Musik und Graphik“ an. Eine Musik, die der determinierten Interpretation zumindest zeitweise entzogen werden soll, bedarf einer neuartigen Notation. Stockhausen spricht von einem Reservoir an abstrakten graphischen Symbolen, von einer graphischen Notenschrift. Das Noten-„Bild“ wird zur Graphik, es kann betrachtet werden in einem so autonomen Sinn, daß das innere Hören, mit dem man eine Partitur zu lesen gewohnt ist, überflüssig werden könnte. Betrachten einer Graphik als Erlebnis von Musik!

Noch stehen die Dinge nicht gänzlich auf dem Kopf. Noch spricht Stockhausen von drei Möglichkeiten: Hören ohne Lesen (oder Betrachten), Hören und Lesen, nur Lesen. Und es ist auch höchstwahrscheinlich richtig, wenn Stockhausens französischer Kollege Pierre Boulez meint, die Vieldeutigkeit einer dem Zufall ausgelieferten musikalischen Struktur lasse sich eher durch Lesen als durch Hören erfassen. Eben daran sollten sich die Komponisten halten. Es macht entschieden mehr Vergnügen, die graphischen Tafeln der Notation von Stockhausens „Zyklus“ zu betrachten, als Klangfolgen zu hören, deren Grundidee nicht mehr apperzipierbar ist, weil an die Stelle des Eindeutigen das Ungefähre getreten ist. Hier endet eine Ästhetik der Musik und des Hörens.

Dafür steht dann John Cages primitive Philosophie, daß Reflexion hervorbringe, was in der Natur ohne dies unvermittelt existiere. Ein Neo-Naturalismus? Wie abgeschmackt! Wenn die Gegensätze von Geist und Natur, Konstruktion und Geschehenlassen aufgehoben sind, ist das Komponieren leicht. Cage glaubt es, die Nachahmer ergötzen sich. Es gibt dafür ein ebenso vieldeutiges Wort: Dilettantismus.

\*

Vier Abendkonzerte, vom Hessischen Rundfunk in Darmstadt veranstaltet, haben die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik abgeschlossen. Vorausgegangen waren zwei Aufführungen des Darmstädter Landestheaters, über die wir bereits früher berichtet hatten: „König Hirsch“ von Henze und Brecht/Weills „Mahagonny“, beispielgebende Inszenierungen von Harro Dicks, der auch ein Seminar für Opernregie

innerhalb der Kurse leitete. Die letzte der drei Kurswochen stand also auch im Zeichen der Repräsentanz, während die erste ganz der internen Arbeit, die zweite dazu den halböffentlichen Studios mit Kommentar und Analyse gewidmet war: eine Einteilung, die den verschiedenen Aspekten der in Darmstadt zu leistenden Arbeit nur zustatten kam und die man auch künftig beibehalten sollte.

Drei Jahre sind vergangen, seitdem der Hessische Rundfunk seine „Tage für Neue Musik“ den Ferienkursen eng verbunden hat. Die Aufgabe, Tendenzen und Ergebnisse der Darmstädter Arbeit im Konzert zu spiegeln, ist immer besser gelöst worden. Die Programmwürfe beginnen sich aber auch noch in einer anderen, nicht minder wesentlichen Richtung auszupendeln: Der Querschnitt an Neuer Musik, der in immerhin vier großen Konzerten geboten werden kann, vermag eine Ergänzung, ja unter Umständen ein Regulativ abzugeben, wenn sich die Gewichte innerhalb der Kursarbeit allzu einseitig lagern. Diese Gefahr ist in jedem Jahr von neuem gegeben, sie liegt im Wesen dieser Institution, wenn sie nicht nur eine Stätte des Lehrens, sondern auch des Prüfens und Sondierens sein soll. Es war nur folgerichtig, den „Fall John Cage“ auf diesem Forum durchzuexerzieren, nach der ästhetischen Verwirrung, die er selbst in einem so klaren Kopf wie Stockhausen anzurichten imstande war.

Die Dinge sind freilich halb so schlimm, wenn sie sich aus sich selbst zu korrigieren vermögen. Da erschien zuerst Pierre Boulez in einem Studienkonzert, spielte seine Dritte Klaviersonate und erläuterte an ihr, daß die Musik neuer formaler Prinzipien bedürfe und wie ihn hierzu die Poesie Mallarmés inspiriert habe. Dann hielt Luigi Nono — gleich Stockhausen Angehöriger der ersten Kranichsteiner Generation, die nun die Plätze der Dozenten einnimmt, und gleichfalls mit einem Kompositionsseminar betraut — ein Referat flammenden Protestes gegen Schillingers wissenschaftliche Theorie künstlerischer Produktion wie gegen Cages Kinderglauben an das Zufallsprodukt; er forderte das Recht und die Pflicht zur freien Entscheidung. Nun war sie da, die Kontroverse, die sich anfangs unter Stockhausens Diktorengestalt nicht hatte einstellen wollen. Hier möge es im nächsten Jahr weitergehen, so undoktrinär und unmittelbar wie möglich — ohne dialektische Zwischenträgerei.

Den elf Uraufführungen der vier Konzerte standen zwölf Werke jüngerer und älteren Datums gegenüber: statistisch bedeutet dies bei so schwankendem Niveau kaum etwas. Aber die programmatische Anlage der prall gefüllten Abende — kein Konzert unter zweieinhalb Stunden — war gut, weil aufschlußreich. Mit Varèse beginnt initiiert der Komplex Musik und Technik: Seine „Intégrales“ aus dem Jahr 1925 sind noch heute ein Muster an Destillation von Klang und Intervall. Diese Musik schreitet nach der Erweiterung instrumentaler Möglichkeiten. Roland Kayn versucht sie in seinem Orchesterwerk „Aggregate“ mit Klangformen, die außerhalb der Zwölftteilung des Oktavraumes liegen: trockenes, unsauber klingendes Resultat, warum nicht gleich Elektronik? Henri Pousseur bündelt in seinen „Rimes“, über deren Aix-er Uraufführung wir schon berichteten, drei Orchester mit elektronischen Klängen; Vorbild: Boulez, Ziel: Verschmelzung der Übergänge; im zweiten Teil abwechslungsreiche, bunte, beinahe heitere Musik, keine tiefgründige Konzeption, man ist's hier zufrieden und klatscht heftig. (Des Polen Wlodzimierz Kotonski auf-





Darmstadt: Luigi Nono (vorne stehend) und Karlheinz Stockhausen diskutieren

wendige „Musique en relief“, fünf miniaturhafte Orchesterstücke, beruht, obwohl ohne Elektronik, auf verwandtem, pointillistischem Klingeffekt.)

Dann Bruno Madernas — der als Dirigent dem Abend feste Kontur und krasse Klanglichkeit gab — Klavierkonzert, das — bis jetzt? — nur David Tudor spielen kann: Er hantiert auf der Tastatur, aber auch auf dem Resonanzboden, mit Hammer und Schlegel, Cages be- lustigendes Arsenal. Das Stück ist ernster, obzwar in seinem riesigen Aufwand an Bläsern und Schlagzeug, den Maderna souverän befiehlt, ein wenig Kapell- meistermusik; lyrische Spannungsmomente scheinen mehr aus Dynamik und Farbe, denn aus dem kom- positorischen Vorgang zu resultieren. Das Maß, das hier nach mancherlei Seiten überschritten wirkt, trägt Nono in sich: „Polnisches Tagebuch“ ist der Untertitel seiner „Composizione per Orchestra Nr. 2“, groß- flächige Musik, introvertierte Betrachtungen, von klang- lichen Detonationen erschüttert; wie so oft bei Nonos Instrumentalmusik harrt man des Wortes, das erlösen könnte: Tagebuch.

Weberns erste Kantate steht am Ende des ersten Abends, wie Schönbergs „Pierrot lunaire“, „Prélude zur Genesis“ und „Erster Psalm“ am Ende des zweiten und vierten stehen. Alban Bergs selten zu hörende Konzertarie „Der Wein“, das „lyrische Vorspiel zu „Lulu“,“ kommt hier hinzu wie Alois Hábas XI. Streich- quartett, dessen konventionelle Attitude so sonderbar mit dem angewendeten Sechsteltonsystem divergiert. Im Bilde dieser drei Wochen: Modelle sind zu Remi- niszzenzen geworden.

Schwächer sind die Profile in den Kammerkonzerten. Was noch im Stadium der Kompositions-Etude ver- blieb, gehört eher in Studioveranstaltungen: Claude Ballifs „Mouvements“ für Flöte und Klavier, die dem rhythmischen Einfall nachhasten, Luciano Berios Streichquartett, das an der strukturellen Aufgabe zu zerbrechen scheint, Milko Kelemens „Etudes contra- punctiques“, in denen sich Kelemens folkloristische Neigung kasteit, vor allem auch Cornelius Cardews „Studienbücher“ für zwei Klaviere, in denen einem interessanten Problem, dem Verhältnis von Zeit und Aktion auf eine begrenzt-improvisatorische Weise nachgegangen wird. Daneben gibt es dann noch „Canti brevi“ von Angelo Paccagnini, die Eluards surreali- stische Verse nicht ohne Esprit treffen, das Klavier- stück „Cangianti“ von Niccolò Castiglioni, der die klanglichen Variationsmöglichkeiten des Klaviers neu kultiviert, koreanische Folklore in einer zahmen Musik für sieben Instrumente von Isang Yun, die „Zeit- ebenen“ für acht Spieler des Schweizers Jacques Wild- berger, die formal und klanglich gut disponiert, nur leider zu weitschweifig geworden sind und einer etwas angrifflichen Motivik entraten müßten, last, not least Stockhausens „Kreuzspiel“ aus dem Jahr 1951, dessen strukturelle Konsequenz heute genau soviel Eindruck macht wie vor acht Jahren.

Das interpretative Niveau war im Durchschnitt gut, teilweise vortrefflich: Neben den schon genannten Künstlern die Sopranistinnen Annelies Kupper, die auch den Gesangskurs leitete, und Ilse Hollweg, der Geiger Helmut Schuhmacher, der Flötist Severino Gaz-



zelloni, der auf einem Festival Neuer Musik einfach unentbehrlich ist, und das Prager Novak-Quartett. Das zweite Kammerkonzert bestritt der erfolgreich aufstrebende Dirigent Francis Travis mit den Hamburger Kammersolisten. Am Pult des weidlich strapazierten, doch offensichtlich unverdrossenen Symphonieorchesters des Hessischen Rundfunks standen im ersten Orchesterkonzert Bruno Maderna, im zweiten der Warschauer Dirigent Andrzej Markowski, ein lebendiger, bewußt und sicher formender Musiker, was sich auch an der konzisen Wiedergabe von Henzes „Sonata per Archi“ erwies. Die Chöre hatte Edmund von Michnay einstudiert.

Im zweiten Orchesterkonzert auch dirigierte der Komponist Wolfgang Fortner seine Kantate „Chant de naissance“ nach Worten von Saint John Perse, die wir anlässlich der Hamburger Uraufführung ausführlich gewürdigt haben. Wenn in die Aufführung durch eine ohne Wissen Fortners veränderte Orchesteraufstellung ein Unsicherheitsfaktor getragen wurde, so hat das Werk doch durch die Ausgewogenheit seiner Instrumental- und Vokalpartien, durch die darin angewandte Variationskunst, durch das exponierende Prélude, das vielleicht Fortners vorzüglichste Instrumentalmusik ist, einen tiefen Eindruck hinterlassen. In der Person Fortners, der in diesem Jahr wiederum ein Kompositions-

seminar leitete, wie in diesem Werk offenbart sich die Kontinuität, ohne die die Darmstädter Ferienkurse nicht diese einzigartige künstlerische Institution der Neuen Musik hätten werden können, die sie heute darstellen. Daran zumindest hätten die jungen Buhrufer denken sollen, die sich in den Beifall mischten. Dies war kein Ort für Kontroversen.

\*

Der Kranichsteiner Musikpreis für außergewöhnliche Leistungen in der Interpretation Neuer Musik wurde in diesem Jahr in den Fächern Klavier, Flöte und Schlagzeug verliehen. Den 1. Preis im Fach Klavier in Höhe von 1000 Mark erhielt die Darmstädter Pianistin Erika Haase, einen Förderungspreis der Stuttgarter Harald Boje. Im Fach Flöte wurde kein erster Preis vergeben; einen zweiten Preis in Höhe von 500 Mark sprach die Jury dem Münchener Klaus Nagora zu, in den dritten Preis teilten sich Michael Achilles aus Monschau und Peter Martin aus Zürich, den Förderungspreis in Form eines Stipendiums für die Ferienkurse 1960 erhielt Rainer Schuele in London. Der zum ersten Mal verliehene Schlagzeug-Preis fiel an den Karlsruher Heinz Haedler (1000 Mark), Toni Röder aus Bonn wurde mit einem Förderungspreis ausgezeichnet.

## »Prometheus« von Rudolf Wagner-Régeny

G. A. TRUMPF

### Eröffnung des neuen Kasseler Staatstheaters

Breit und schwer, langsam und gehalten, setzen sich in mehrfacher Oktavenkoppelung zwei Linien aus der Tiefe und aus der Höhe in Bewegung, aus den schneidenden Reibungen der Dissonanzen wird nach zwölf Tönen der Einklang auf dem Tritonus F erreicht, und sogleich wird die Bewegung umgekehrt, wird rückläufig zum Ausgangston H: Der Tonraum ist ausgeschritten, in dem sich das Schicksal des „Prometheus“ vollzieht, der den Menschen das Feuer und die Hoffnung brachte.

Zur Eröffnung des Staatstheaters am Kasseler Friedrichsplatz hatte das Hessische Kultusministerium einen Auftrag für ein neues musikalisches Werk an Rudolf Wagner-Régeny vergeben. Der 56 Jahre alte, aus dem siebenbürgischen Regen stammende und in Ost-Berlin lebende Musiker hat mit seinem „Günstling“ (1935), den „Bürgern von Calais“ (1939) und der „Johanna Balk“ (1941) in der Zusammenarbeit mit seinem Librettisten Caspar Neher eine neue Form des musikalischen Theaters erstrebt. Auch dieses neue Werk nach dem „Prometheus“ des Aischylos geht diesen Weg.

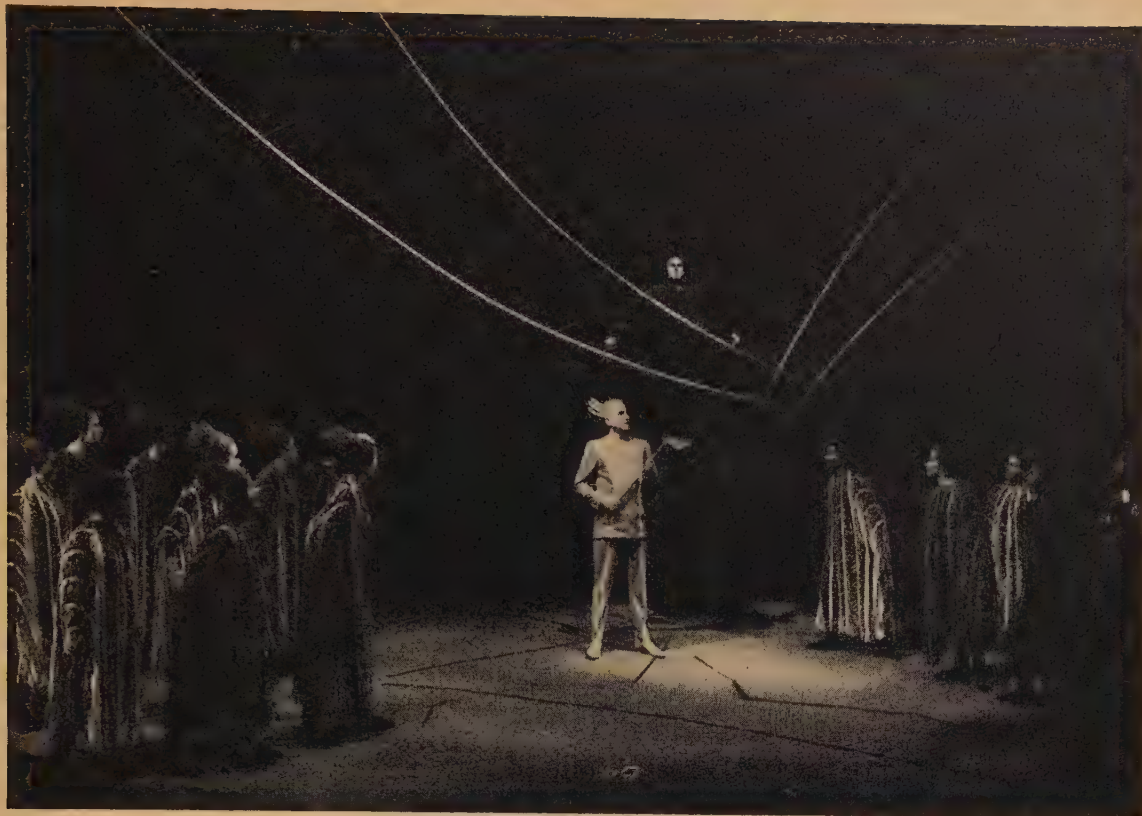
Die Kunstmittel der letzten 50 Jahre scheinen hier wie in einem Kaleidoskop die Vielfalt der stilistischen Möglichkeiten widerzuspiegeln. Und es ist gewiß kein Zufall, wenn am Anfang dieses 70 Minuten währenden Werkes jene Zwölftonreihe exponiert wird, die dann am Höhepunkt des Werkes wiederkehrt. Daneben aber finden sich Stilmittel des letzten Halbjahrhunderts, wie sie Reger und Strauß, Strawinsky und

Milhaud, Hindemith und die jüngste Komponistengeneration entfaltet haben.

Die fünf Szenen dieses „Prometheus“ halten sich an den Ablauf, wie ihn Aischylos in seinem nach 474 vor Christus entstandenen „gefesselten Prometheus“, dem ersten Werk seiner Trilogie, gibt. Das Original hat Wagner-Régeny offenbar selber frei und in freien Rhythmen übersetzt, da ihm die philologisch getreuen Übertragungen keine Möglichkeiten für seine Komposition zu bieten scheinen. Erstaunlicherweise aber verzichtet der Komponist auch auf des Aischylos Chorlieder, die ja den Hauptbestandteil seiner Dichtung ausmachen. An ihrer Stelle fügt er etwa ein Reiselied des antiken Lyrikers Alkman für den Chor der Okeaniden ein und beschränkt sich sonst auf ein paar breite ausgeführte Episoden, die er teilweise gar zwei Chorführerinnen überläßt. Daß er nach der Szene der rasenden Io Goethes „Prometheus“ an so exponierter Stelle einfügt, sprengt fraglos den Aischyleischen Ablauf. Das ist nur musikalisch zu begreifen, weil der Komponist sich hier einen starken, ausladenden, modernen Akzent sichern wollte.

Wie das Buch ist auch die Musik deutlich in fünf Szenen gegliedert. Nicht nur einzelne thematische Motive und Figuren kehren wieder, auch im Chor finden sich thematische Verzahnungen, die der formalen Verknüpfung dienen. Stark sind die musikalischen Kontraste. Den Chören sind geschlossene Nummern, Arien und Duett gegenübergestellt, die ihren Höhepunkt in der vierten Szene erreichen, wie





»Prometheus« von R. Wagner-Régeny · V. Szene

denn der Komponist die Gegensätze Recht und Unrecht, Liebe und Haß in ihren Spannungen auswertete. Die musikalische Sprache ist vielfältig und rhythmisch bestimmt, nicht zuletzt durch das Schlagzeug, das neben dem traditionellen Klang spezifische Färbung gibt. Auch die Bläser, zumal die Blechbläser, sind in der Profilierung der Linien eigenständig eingesetzt, wie denn überhaupt die malerischen Akzente, etwa in dem Anschlagen des Prometheus an den Felsen, beim Umherirren der Io, plastischer ausgebildet sind. Merkwürdig, daß der Komponist auf ein Volkslied aus der Bretagne für den Chor zurückgreift, wohl um hier eine gewisse Gleichförmigkeit im dreistimmigen Frauenchor zu überwinden. Es ist vorwiegend eine mehr gearbeitete als eine inspirierte Musik, die trotz der unruhigen Rhythmen sich schnell abnützt.

Die Randfiguren, Hephaistos und Hermes, Macht und Gewalt als die Schergen des Zeus, bleiben wie der gütig zurendende Okeanos blasser als Io und Prometheus, dessen Wesen eben aus der Vertonung der Goetheschen Verse mit ihrem recht stereotypen Marschrhythmus schärfer und überzeugender ausgeprägt wird. Der große, wehende Atem, das Menschliche, wie es bei Aischylos vornehmlich in den Chören ausgeformt ist, tritt hier ganz zurück; es bleibt alles kleinformatig, ohne den packenden mitreißenden Duk-tus. Gewiß ist im Detail, vornehmlich in der musika-lischen Ausfärbung, die Hand des wissenden Musikers zu spüren; aber jener großen Wölbung mit der Expo-sition des Hauptthemas zu Beginn wird kein zwingen-der Kontrast entgegengestellt, auch nicht in den Goetheschen Versen.

Unentschieden wie die Komposition in der Mischung der divergierenden Stilelemente war auch die szenische Realisation. Neben den realistischen Ketten, mit denen Prometheus an den Felsen gehalten wurde, hatte Waldemar Mayer-Zyck auf dem ansteigenden Halb-kreis je zwei symbolische Linien vor Prometheus sich kreuzen lassen, die ebenso zwiespältig waren wie die barock-verschnörkelten Wellenwagen, auf denen die Okeaniden aus den Seitenbühnen herangefahren wur-den. Daß dann beim Zusammenbrechen des Fels-massivs feurig-zischende Dämpfe aufstiegen, erinnerte an traditionelle Höllenfahrten, die hier weder Hand-lung noch Musik rechtfertigten.

Die Spielführung des Intendanten Hermann Schaffner beschränkte sich auf sparsame Unterstreichung der Akzente, die geschickte Gliederung des Chors, der alles Statuarische vermied. Die Kontraste zwischen der getriebenen Io und dem an den Ort gebundenen Pro-metheus waren für die große dramatische Szene in Duett und Arie vorteilhaft genützt, auch in der Gegen-wirkung zu den Episodenfiguren der Randszenen.

Der Schwerpunkt der Aufführung lag zweifellos im Musikalischen. Paul Schmitz war ein sehr genauer Interpret dieser harten und scharfen Rhythmen, dieser Linienspannungen, der präzisen Ausfärbung, auch der ungedeckten Klänge, deren Gegenstrebigkeit in der außerordentlich plastischen Akustik des Hauses (die unruhigen Linien der bewegt ausgefächerten Decke und die Abstufung der Wände erwiesen sich als vorteilhaft, obschon sie der einheitlichen Raum-wirkung entgegenstehen) jedes Detail erkennbar machte. Das Orchester bewältigte die ungewöhnlichen



klanglichen Aufgaben mit bemerkenswerter Aufgeschlossenheit wie auch der von Rudolf Dücke sehr differenziert vorbereitete Frauenchor, der seine diffizilen Aufgaben, zumal in den engen chromatischen Intervallen, versiert und eindrucksvoll meisterte.

Mittelpunkt des Geschehens war der etwas jugendliche Prometheus des Martin Mathias Schmidt, der die große, anstrengende Partie aus dem reichen Fundus seines noblen, gebildeten Materials eindringlich gestaltete. Neben den kleineren Partien mit Aage Poul-

sen und Kurt Schöffler war Margarete Ast die unruhvoll getriebene Io, der sie auch im Gestißen und Tänzerischen viele sympathische Züge gab.

Mehr als dem Kaleidoskopartigen dieser vielschichtigen stilistisch uneinheitlichen Musik Rudolf Wagner-Régenys, der mit den Solisten und Leitern den Applaus entgegennehmen konnte, dankte das festlich gestimmte Haus den Künstlern, die ihre Arbeit nun in einem neuen und praktischen, stilistisch gleichfalls recht uneinheitlichen Haus beginnen konnten.

## »Musik und Musiker der Fuggerzeit«

FOLKER GÖTHEL

### Eine Ausstellung in Augsburg

Es verdient Beachtung, daß die Stadt Augsburg den 500. Geburtstag Jakob Fuggers des Reichen, der im vergangenen Frühjahr festlich begangen werden konnte, zum Anlaß einer Ausstellung genommen hat, in der erstmals eine Überschau des großartigsten Abschnittes ihrer musikalischen Vergangenheit gegeben wird. Es ist noch nicht genug bekannt, welch außerordentliche Blütezeit die Musik vom Ausgang der Gotik bis zum Frühbarock in Augsburg erlebt hat. Viele Musiker, darunter solche mit den bedeutendsten Namen der deutschen Musikgeschichte, haben damals vorübergehend oder auch lebenslang in Augsburg gewirkt, groß ist die Zahl der Musikverleger, die Augsburg neben Nürnberg eine führende Stellung im

oberdeutschen Raum verschafften, von besonderer Tragweite ist aber auch die beispielhafte Förderung des Musiklebens durch kunstbegeisterte Kirchenfürsten, Kaufleute und Gelehrte. Unter ihnen nehmen die Fugger, jenes berühmte Geschlecht „königlicher Kaufleute“, die es in Handel und Politik zu Weltgeltung gebracht hatten, durch ihr über Generationen sich erstreckendes Mäzenatentum eine überragende Stellung ein. Ihr universelles Streben auf allen kulturellen Gebieten hat in so einmaliger Weise auch der Musik gegolten, daß es in lokaler Sicht durchaus gerechtfertigt erscheint, unter dem Begriff „Fuggerzeit“ diese Glanzepoche Augsburger Musikkultur zusammenzufassen.

Die diesjährige Ausstellung im Schaezler-Palais, die die früheren Ausstellungen „Fugger und Welser“ (1950), „Augsburger Renaissance“ (1955) auf einem Sektor ergänzt, der damals nur am Rande berücksichtigt werden konnte, vermittelt in der erlesenen Vereinigung von Druckwerken und Handschriften, Bildern, persönlichen Dokumenten und Musikinstrumenten einen imponierenden Eindruck, der noch erhöht wird durch die Qualität des Gebotenen und eine sehr ansprechende, weiträumige Anordnung. Vom ältesten Stück, dem musikalischen Handbüchlein des Ulrich Fugger von 1465, in dem sich das frühe Musikinteresse dieses Patriziergeschlechtes ausdrückt, bis zu der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ist kein Kapitel, keine Persönlichkeit des Augsburger Musiklebens unberücksichtigt geblieben. Damit ist die Reichhaltigkeit des Gezeigten umrissen. Das meiste Material steuerte Dr. Paul Geißler aus den Beständen der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek bei, darunter Unika wie Sixt Dietrichs Epicedion (1534), Jakob de Kerles Liber psalmodum (1561), herrliche liturgische Drucke aus der Werkstatt Erhard Ratdolts, die beiden Oeglinschen Tritoniusdrucke von 1507 und prachtvolle illuminierte Chorbücher, von denen ein ungedrucktes Hymnarium von Lasso besonders zu erwähnen ist. Es fehlen nicht Handschriften der Augsburger Meistersinger, Lautentabulaturen und zahlreiche, den Fuggern gewidmete italienische Musikdrucke. Hinzu kommt eine beträchtliche Anzahl von Leihgaben in- und ausländischer Bibliotheken, unter denen das Augsburger Orgelbuch (1511), Konrad Klebers Orgeltabulatur (1524), ein Kyrie von Isaac und ein Brief Paul Hofhaimers, dessen 500. Geburtstag gleichfalls in dieses Jahr fällt, vor allem Interesse finden.

Typendruck von Erhard Oeglin, Augsburg 1507

PRIMA FACIES

DISCANTVS

Moxenas Primum genus Carminis I

DISCANTVS TENOR

Iam Satis II

TENOR

Moxenas atavis mdate regib: O & fidid & dulce decus mefi: Sunt quos curiculo polere

olimpici: Collegiffe iuuat metag feruidis

TENOR

Iam satis terris aq' dume: Graculis mltipater & rubete: Dexta, facias iaculat' arces

TENOR

Termitvrbem



Zur Vervollständigung des Gesamtbildes tragen neben zeitgenössischen Darstellungen alter Musizierpraxis Porträts von Persönlichkeiten des Augsburger Musiklebens und Dokumente aus dem Stadtarchiv besonders die gezeigten Musikinstrumente bei. Es handelt sich größtenteils um Reste des Instrumentariums der Augsburger Stadtpfeifer (u. a. Zinken, Krummhörner, Dulziane), doch sind auch einige vorzügliche auswärtige Leihgaben zu sehen, so ein reizend ausgestattetes automatisches Spinett von Samuel Bidermann aus der Sammlung Rück=Nürnberg.

Ein besonderes Verdienst des Schöpfers dieser Ausstellung, Dr. Ludwig Wegele, ist es, eine Reihe von Konzerten angeregt zu haben, in denen diese musikalische Vergangenheit zum Klingen gebracht wird und damit ein Ansatzpunkt zur nachdrücklichen Wiederbelebung Alt-Augsburger Tonkunst geschaffen ist. Für die größeren Veranstaltungen war in der Salzburger Camerata Academica unter Leitung von Bernhard Paumgartner ein vortreffliches Ensemble von Sängern und Instrumentisten gewonnen worden. Die aufgeführten weltlichen und geistlichen Werke von Isaac, Senfl, Hofhaimer, Lasso und anderen Meistern bis zu Eccard, Melchior Franck und Gumpelzhaimer fanden eine außerordentlich sorgfältige und liebevolle Wiedergabe und konnten in ihrer instrumentalen Einrichtung als vorbildliche Beispiele stilgerechten Musizierens gelten. Von Augsburger Künstlern und Chorvereinigungen wurden historische Abendmusiken geboten.

## Musik aus privater Hand

### Persönliche Initiative im fränkischen Musikleben

Den beiden großen und traditionsreichen fränkischen Musikfesten, den Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth und dem Mozartfest in Würzburg, sind in den Jahren nach dem letzten Krieg zwei musikalische Veranstaltungsreihen gegenübergestellt worden, die die geistliche Musik in den Mittelpunkt gerückt haben: die Ansbacher Bachwochen und die Nürnberger internationalen Orgelwochen. Beiden Veranstaltungen, so verschieden sie sich entwickelt haben, ist eines gemeinsam: Sie gehen ausschließlich auf private Initiative zurück.

Im Barockschloß Weißenstein ob Pommersfelden veranstaltete Dr. Carl Weymar im Jahre 1947 erstmals eine Bachwoche — unter Ausschluß des Orgelschaffens Joh. Seb. Bachs. Um diese Lücke zu schließen, siedelte man ein Jahr später nach Ansbach über und hier fand die Bachwoche eine bleibende Heimstätte. Der Rundfunk, Stadt, Regierungsbezirk, das Land Bayern und kirchliche Institutionen, auch eine „Gesellschaft der Freunde der Bachwochen“ unterstützen heute das Unternehmen, aber die Verantwortung liegt ausschließlich bei Dr. Weymar, der auch über Fortführung oder Unterbrechung zu bestimmen hat, wie über das Programm.

Eigenwillig, wie er ist, stellte er für 1959 das Kantatenschaffen Joh. Seb. Bachs in den Mittelpunkt. Insgesamt hörte man in diesem Jahr unter Karl Richters oft etwas subjektiv-expressiver Leitung vom stimmungswaltigen Münchener Bach-Chor 15 Kantaten, darunter dankenswerter Weise auch eine ganze Reihe kaum bekannter

Werke. Es waren vor allem die Solisten Ursula Buckel, Hertha Töpfer, Peter Pears und Kieth Engen, die diese Aufführungen zu nachdrücklichen Erlebnissen werden ließen.

Das Instrumentalwerk Joh. Seb. Bachs stand aber keineswegs nur am Rande. Etwas zu behutsam, zu ängstlich vor barocker Klangentfaltung führte Joseph Keilberth die ausgezeichnete Solistengemeinschaft der Bachwoche in einem Orchesterkonzert mit den glänzenden Solisten Aurèle Nicolet (Flöte) und Henryk Szeryng (Violine); weitere Höhepunkte waren die Solistenkonzerte mit Ralph Kirkpatrick (Cembalo), Pierre Fournier und nicht zuletzt dem hier weit mehr überzeugenden Karl Richter (Cembalo und Orgel).

Wenige Wochen vorher hatte in Nürnberg die achte internationale Orgelwoche stattgefunden. Von Walther Körner, Kantor an St. Lorenz, und Rektor Prof. Dr. Schoberth ins Leben gerufen, kann sich diese die Musica sacra universal umfassende Reihe heute der Förderung der Stadt, des Staates, der Kirchen, des Rundfunks und der Industrie in hohem Maße erfreuen.

Geistliche Musik aus sieben Jahrhunderten umfaßte in diesem Jahr das Programm, in dem örtliche Chorvereinigungen und Orchester neben international namhaften Solisten Beweise ihres Leistungswillens und ihrer Leistungsfähigkeit, vor allem aber auch ihrer Aufgeschlossenheit Neuem gegenüber, immer wieder geben. So brachte der Nürnberger Lehrergesangsverein unter Max Loy die Uraufführung des ausdrucksvollen und streng geformten „Stabat mater“ von Max Gebhard und Leo Janáček mit Recht Aufsehen erregende „Missa glagolitica“; die Nürnberger Singgemeinschaft unter Waldemar Klink bot eine repräsentative Aufführung des „Messias“, der Opernchor unter Adam Rauh sang Werke von Brahms, Britten und Orff und der Windsbacher Knabenchor unter Hans Thamm Motetten von Genzmer und dem 50jährigen Karl Thieme.

Dem Berner Kammerchor (Fritz Indermühlen) verdankt man — zusammen mit dem sich in dieser Orgelwoche oft bewährenden Fränkischen Landesorchester — eine ergreifende Aufführung von Willy Burkhardts Oratorium „Das Gesicht Jesajas“, dem Bayerischen Rundfunkorchester (Jan Koetsier) eine überraschend transparente Wiedergabe der VII. Symphonie von Anton Bruckner und dem Musikring Obrecht aus Amsterdam aufschlußreiche Einblicke in die älteste Musizierpraxis. Aus dem großen Kreis der Mitwirkenden sind außerdem zu nennen die Organisten Gabriel Verschraegen (Gent) und Hanns-Martin Schneidt (Berlin); als versierte Dirigenten erwiesen sich Erich Riede (Städtisches Orchester), Carl Gorvin (Landesorchester) und Karl Schmid (Chor der Regensburger Hochschule für Kirchenmusik).

Ein bedeutsames Beispiel zeitgenössischer Musica sacra brachten daneben die auch sonst an musikalischen Ereignissen reichen Philharmonischen Konzerte des Nürnberger Städtischen Orchesters. Hier erklang unter Max Loys Stabführung als Uraufführung Hans Gebhards „In memoriam“, ein ernstes, klanglich sehr

#### Neuerscheinung!

#### Schriftenreihe „DIE OPER“

Herausgeber: Stoverock / Cornelissen

für den Musikunterricht an der mittleren und höheren Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:

Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE



dezent gestaltetes Requiem nach Texten von Rainer Maria Rilke. Weiter hörte man in dieser Konzertreihe an Werken der *Musica viva* Henzes Violinkonzert (Solist: Heinz Stanske, Leitung: Erich Riede), Boris Blachers *Concertante Musik* (Riede), Franz Xaver Lehnerts Violoncellokonzert (Fjeldstad — Faßbaender) und Jean Francaix' *Fantasie* (Riede).

Die zeitgenössischen Bühnenwerke des Nürnberger Opernspielplans waren wiederum zu einer „Woche des Gegenwartstheaters“ vereinigt. Neben dem aus dem Vorjahr übernommenen „Wozzeck“ Alban Bergs standen eine theaterwirksame Aufführung des veristischen slowakischen Operndramas „*Katrena*“ von Suchon (mit Hildegard Jonas und Sebastian Feiersinger in den Hauptrollen), eine von Hildegard Krämer mit dem Nürnberger Ballett einfallsreich einstudierte Wiedergabe der „*Cinderella*“ von Prokofieff und die vielbeachtete (von Max Loy sorgsam vorbereitete) Nürnberger Erstaufführung der „*Antigona*“ von Carl Orff.

Rudolf Stöckl

## Bohuslav Martinu

Wenige Monate vor Bohuslav Martinus Tod — er ist am 28. August d. J. in Liestal bei Basel gestorben — sind zwei in seinem Schaffen bedeutende Werke zum erstenmal in Deutschland erklingen: die Traumoper „*Julietta*“ aus dem Jahr 1938 und das 1956 für Paul Sacher in Basel komponierte „*Gilgamesch*-Epos“. Die zeitlich nahe Gegenüberstellung zweier Werke, die zwei Dezennien kompositorischer Arbeit umschließen, hat einen wesentlichen Charakterzug des tschechischen Komponisten klar hervortreten lassen: in einer Zeit diskontinuierlicher Stilumbrüche war es Martinu gegeben, sich eine eigene musikalische Sprache zu erwerben und konsequent beizubehalten. Er hatte diese Sprache zu bilden und gleichsam wiederum zu verteidigen; Einflüsse des französischen Impressionismus waren zu verarbeiten wie das Erlebnis der Zeitgenossen, unter denen die mächtige Erscheinung Strawinskys ihn nicht unangefochten lassen konnte. Zugleich aber lebte in seinem Herzen die heimatliche Folklore, sie war für ihn der Weg zum Idiom, den er ebenso behenden Fußes ging wie Béla Bartók. Gleichwohl entbehrt seine Musik nicht kosmopolitischer Züge und nicht zuletzt darum ist sein an Orchester-, Konzert- und Kammermusik reiches Oeuvre, vornehmlich die berühmte *Sinfonia concertante* und eins der vielen Streichquartette, in aller Welt viel gespielt worden.

Kaum deutlicher aber läßt sich die Musik dieses Komponisten bestimmen als in ihrem Verhältnis zu den Stoffen, die er wählte und an ihrer Ausarbeitung. Sowohl in seiner früheren Oper „*Julietta*“, wie in dem späten „*Gilgamesch*“-Oratorium wollte Martinu eher darstellen als deuten. Was er in jedem Falle sah, waren der reale Vorgang, die Szene, die sich der Musik boten, kaum die psychische Verschlüsselung, das Symbol. Der Musik, ihrer ihm gemäßen Form zu liebe, ließ er Musik assistieren: dem Surrealismus der französisch inspirierten „*Julietta*“, den plastischen Bildern des babylonischen Epos. In sich ist diese Musik gefestigt durch einen klaren konstruktiven Geist und eine Beherrschung der melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglichen Elemente, die um keinen Effekt seiner Zeit verlegen war. Martinu arbeitete zuletzt an einer vieraktigen Oper „*Griechische Passion*“.

Ths.

## Festspiele

Die *Gesellschaft Neue Chormusik Ludwigsburg* veranstaltet am 10. und 11. Oktober im Ordenssaal des Schlosses und in der Stadthalle in Ludwigsburg das *Süddeutsche Chorfest*. Das Eröffnungskonzert mit dem Chor des Süddeutschen Rundfunks bringt Werke von Willy Burkhard, Hugo Herrmann, Paul Hindemith, Ernst Pepping und Igor Strawinsky. Bei weiteren Chorkonzerten wirken mit: der Schwäbische Sängerbund, der Hessische und Badische Sängerbund, der Fränkische und Bayerische Sängerbund und der Maintal-Sängerbund.

Die *Mozartgemeinde Stuttgart* veranstaltet vom 18. bis 26. Oktober in Verbindung mit dem Süddeutschen Rundfunk ihr 19. *Stuttgarter Mozartfest*. Die Dortmunder Sängerknaben sollen das Fest mit einem Konzert eröffnen. Der Bach-Chor Stuttgart plant in der Stiftskirche eine Aufführung des „*Requiem*“, während unter Hans Müller-Kray das „*Alexanderfest*“ von Händel in der Mozartschen Instrumentierung mit dem Südfunkorchester vorgesehen ist.

Das *Ballett der Wuppertaler Bühnen* wurde eingeladen, an dem Ballett-Festival teilzunehmen, das die Freie Volksbühne im Berliner Titania-Palast im Januar 1960 veranstalten wird.

Ein *Prokofieff-Festival* mit internationalen Solisten und Dirigenten soll im Mai 1960 in Moskau stattfinden. Außer den Opern: „*Krieg und Frieden*“, „*Semjon Kotko*“ und „*Die Verlobung im Kloster*“ stehen die Ballette „*Romeo und Julia*“ und „*Aschenbrödel*“ auf dem Programm.

Voraussichtlich wird die *Hamburgische Staatsoper* im Juni 1960 bei dem *Festival zweier Welten in Spoleto* (Italien) mit der neuen Oper von Hans Werner Henze „*Der Prinz von Homburg*“ gastieren. Das Werk soll im Mai 1960 in Hamburg uraufgeführt werden. Die Verhandlungen sind noch nicht abgeschlossen.

Der 100. Geburtstag von *Gustav Mahler* im Juli 1960 wird von den New-Yorker Philharmonikern mit einem besonderen Festival begangen. Bruno Walter, Mahlers Schüler und Freund, Dimitri Mitropoulos und Leonard Bernstein werden die Orchesterkonzerte dirigieren.

Drei Ballette sollen während der *Salzburger Festspiele* 1960 statt der bisher üblichen modernen Opern aufgeführt werden. Die Werke, die zur Uraufführung kommen sollen, liegen schon fest: das Ballett „*Jahreszeiten*“ des Österreicher Theodor Berger, zu dem der Maler und Graphiker Kurt Moldovan das Libretto schrieb, das Ballett „*Golem*“ von Francis Burt und ein Stück von Luigi Dallapiccola. Tanzen wird das Wiener Staatsopernballett. Auch Hans Werner Henze wurde von der Salzburger Festspielleitung beauftragt, ein Ballett für die Festspiele von 1960 zu schreiben.

Händels Oper „*Richard Löwenherz*“, die im Nachlaß des Komponisten entdeckt wurde, soll für die *Händel-Festspiele* 1960 in Halle zur Aufführung vorbereitet werden.

## Wettbewerbe

Ein *Internationaler Kompositionswettbewerb* ist von der *Fédération Internationale des Jeunesses Musicales* ausgeschrieben worden. Teilnahmeberechtigt sind alle Komponisten der Jeunesses Musicales bis zum Alter von 35 Jahren. Es können eingereicht werden: eine Ouvertüre für Orchester (Dauer höchstens 10 Minuten) oder ein Kammermusikwerk für höchstens acht Musiker (Dauer höchstens 20 Minuten). Die ein-



gereichten Werke sollen leicht spielbar sein, da sie vor allem für junge Ensembles gedacht sind. Die Partituren müssen vor dem 1. Dezember 1959 an das Generalsekretariat der F.I.J.M., Brüssel, Palais de Beaux Arts, eingegangen sein.

Die Stadt Bonn hat einen *Beethovenpreis* in Höhe von DM 5000,— gestiftet. Der Preis soll alle zwei Jahre während des Beethovenfestes für ein bedeutsames musikalisches Werk verliehen werden. Wie Oberbürgermeister Dr. Daniels bei der Einweihung der Beethovenhalle betonte, will man neben der Pflege Beethovenscher Musik vor allem das Schaffen jüngerer Komponisten fördern.

## Bühne

Am 13. Oktober findet an der *Hamburgischen Staatsoper* die Uraufführung der deutschen Fassung (W. Goehr) der *Monteverdi-Oper „Die Krönung der Poppea“* statt. Die musikalische Leitung hat Ernest Bour übernommen.

Das Ballett „*Undine*“ von Hans Werner Henze wurde in einem „The Royal Ballett“ betitelten Farbfilm verfilmt. Die Uraufführung soll im Herbst stattfinden.

„*Prometheische Phantasie*“, die erste Oper von Gerhart von Westernman, soll im November an den Städtischen Bühnen Dortmund zur Uraufführung kommen.

Die Städtischen Bühnen Freiburg/Br. planen für den 10. Oktober die Premiere der Oper „*Dr. Johannes Faust*“ von Hermann Reutter.

Am Badischen Staatstheater Karlsruhe soll am 31. Oktober die Oper „*Raskolnikoff*“ von Heinrich Sutermeister aufgeführt werden.

Die Wuppertaler Bühnen planen am 29. März 1960 die Premiere der Oper „*Cardillac*“ von Paul Hindemith in der ersten Fassung.

Der englische Dichter Wystan H. Auden schreibt für Hans Werner Henze das Libretto für eine Kammeroper, die den Titel trägt „*Elegie für junge Liebende*“.

Giselher Klebe hat von der Städtischen Oper Berlin einen Kompositionsauftrag zur Eröffnung des neuen Hauses im Jahre 1961 erhalten. Dem Textbuch wird Kleists „*Amphitryon*“ zugrunde liegen, die Oper soll jedoch den Titel „*Alkmene*“ haben.

## Kunst und Künstler

Thomaskantor Prof. Kurt Thomas wurde eingeladen, an den Universitäten Pretoria und Stellenbosch (Kapstadt) in Südafrika Chordirigentenkurse zu leiten, sowie mit dem Universitätschor Stellenbosch eine Singwoche mit abschließenden Konzerten durchzuführen.

Georg Ludwig Jochum, Generalmusikdirektor in Duisburg, soll für die Konzertsaison 1960/61 interimistisch auch die Leitung des Konzertwesens der Stadt Düsseldorf übernehmen.

Dimitri Schostakowitsch hat bekanntgegeben, daß er an einem musikalischen Werk über Lenin arbeitet, das im kommenden Jahr, zum 90. Geburtstag Lenins, vollendet sein soll.

Generalmusikdirektor Heinz Wallberg, Bremen, wurde zu einem Konzert im Vatikan verpflichtet. Papst Johannes XXIII. wird dem Konzert beiwohnen, das am 17. Oktober stattfinden soll. Die Wiener Symphoniker werden Werke von Haydn, Mozart, Schubert und Bruckner spielen.

Professor Ludwig Hoelscher wurde vom Staatsorchester Athen eingeladen, Mitte November zusammen mit Gert Hoelscher das Doppelkonzert von Brahms in Athen zu spielen.

Professor Dr. Paul Mies feiert am 22. Oktober seinen 70. Geburtstag. Der bekannte Musikhistoriker, der lange Jahre als Studienrat für Mathematik in Köln wirkte, leitete von 1946 bis zu seiner Pensionierung das Institut für Schulumusik an der Musikhochschule in Köln. Er hat sich als Beethoven- und Brahmsforscher und als Herausgeber älterer Musikwerke einen Namen gemacht.

## Konzert

Im Rahmen der Braunschweiger Musikwoche sollen am 12. November die „*Drei Dithyramben*“ und „*Kammermusik 1958*“ (Orchesterfassung) von Hans Werner Henze zur Aufführung kommen.

Die National-Philharmonie Warschau plant am 27. und 29. November Aufführungen der „*Victoire de guernica*“ von Luigi Nono und der *Fantasie über B=A=C=H* von Wolfgang Fortner.

Das vom Geiger Rudolf Baumgartner angeführte Streicherensemble *Festival Strings Lucerne*, Gast in diesem Sommer bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh und Luzern, unternimmt vom Oktober bis Dezember eine Tournee durch Nordamerika und Kanada.

Das Leipziger Gewandhausorchester wird unter der Leitung von Franz Konwitschny eine Tournee durch die Bundesrepublik, Belgien, Frankreich und die Schweiz unternehmen. Das erste Konzert soll am 16. Oktober in Nürnberg stattfinden.

## Rundfunk

Im Westberliner Haus des Rundfunks wurde der neue große Sendesaal des Senders Freies Berlin fertiggestellt. Mit 1120 Sitzplätzen ist der neue Sendesaal für Rundfunk und Fernsehen geeignet. Über dem Orchester sind Akustikblenden nach neuesten Ergebnissen angebracht.

Die österreichische Erstaufführung der Pittsburgh-Symphonie von Paul Hindemith wird am 4. November durch den Österreichischen Rundfunk (Wien) unter Leitung des Komponisten stattfinden.

Am 26. Oktober plant der Westdeutsche Rundfunk, Köln, die deutsche Erstaufführung des „*Divertimento per orchestra*“ von Luciano Berio und Bruno Maderna. Die Leitung hat B. Maderna, Solist ist Henryk Szeryng.

Am 13. November ist im Rahmen der Konzerte des Bayerischen Rundfunks im Deutschen Museum in München die Uraufführung des „*Tanzrondo*“ von



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE





Gottfried von Einem vorgesehen. Die musikalische Leitung hat Eugen Jochum.

Werner Egks „Variationen über ein karibisches Thema“, eine Auftragskomposition des *Südwestfunks Baden-Baden*, soll in einem Musica-Viva-Konzert in Freiburg/Br. am 18. Januar 1960 unter Leitung von Hans Rosbaud zur Uraufführung kommen, während die szenische Uraufführung des Werkes am 16. Februar 1960 an der *Staatsoper München* geplant ist.

### Musikerziehung

Die *Staatliche Musikhochschule in Köln* wird von der *Rheinischen Musikhochschule*, mit der sie bislang in Personalunion verbunden war, getrennt. Die Rheinische Musikhochschule soll ein neues Gebäude beziehen, neue Lehrkräfte sollen engagiert werden. Der Schule wird ein Seminar für Jugend- und Volksmusik angeschlossen.

Franz Schiery (Köln) übernimmt mit Beginn des Wintersemesters die Chorleitung und das Fach Chorerziehung an der *Staatlichen Hochschule für Musik, München*.

Professor Tibor Varga will an der *Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold* ein Kammerorchester gründen, dessen Mitglieder aus begabten Nachwuchssolisten gebildet werden soll. Das Orchester soll jedes Jahr aus den Reihen der besten Musikstudenten ergänzt werden.

### Chor

Der *Berliner Konzert-Chor e. V.* veranstaltet in Verbindung mit dem *Berliner Mozart-Orchester* am 25. Oktober im Konzertsaal der Hochschule für Musik in Berlin ein Mendelssohn-Konzert. Die Leitung hat Prof. Erich Peters. Auf dem Programm stehen u. a. das Klavierkonzert g-Moll und „Die erste Walpurgisnacht“.

### Sonstiges

Das *Julius-Weismann-Archiv*, das den Nachlaß des alemannischen Komponisten verwaltet, hält aus Anlaß des 80. Geburtstages Weismanns (im Dezember 1959) am 24. und 25. Oktober seine 4. Jahreshauptversammlung in Saarbrücken ab. Das Stadttheater wird Weismanns heitere Oper „Die pfiffige Magd“ aufführen. In einer Morgenfeier ist ein Vortrag von Prof. Müller-Blattau über die Bedeutung Weismanns in der neueren Musikgeschichte vorgesehen.

## RÜCKSCHAU

### Festspiele und Wettbewerbe

In der durch ihre alten Wandmalereien berühmten Kirche von Saanen bei Gstaad, dem heutigen Wohnsitz des großen Geigers, hat zum zweitenmal ein *Festival Yehudi Menuhin* stattgefunden. Menuhin betätigte sich dabei als Solist und Kammermusiker, ein Vokalkonzert wurde von der Pariser Kompositionslehrerin Nadia Boulanger geleitet, und das Zür-

cher Kammerorchester bestritt unter Edmond de Stoutz einen Bach- und einen Mozart-Abend.

In Vaison-la-Romaine (Südfrankreich) fand vom 4. bis 12. August das *dritte Chorfest* der französischen Singbewegung „A-Coeur-Joie“ statt. Es gab zahlreiche Aufführungen neuer deutscher Chormusik: Distlers „Totentanz“ (La Psalette de Maroc), Driesslers „Markuspassion“ (La Psalette de Genève), Orffs „Catulli Carmina“ (Singkreis Berlin). Zum Abschluß erklang die von allen Teilnehmern erarbeitete Kantate „En Ovale comme un Jet d'Eau“ von Jean Langlais (Uraufführung). An deutschen Gruppen nahmen teil: der Mülheimer Singkreis, der Karlsruher Jugendchor, das Universitätsorchester Tübingen und das Orchester der Universität Saarbrücken.

Der *internationale Chorwettbewerb von Arezzo* (Italien) endete mit deutschen Siegen in zwei wichtigen Kategorien: der Preis in der Gruppe gemischte Chöre fiel an den Chor des Hamburger „Istituto Italiano“, in der Gruppe Männerchöre siegte der Chor von Mönchen-Gladbach.

Die *3. Internationale Sommerakademie des Tanzes in Krefeld* wurde mit einem Tanzabend beendet, an dem die verschiedenen Stilarten und Möglichkeiten des Tanzes demonstriert wurden. In diesem Jahre haben sich 550 Tänzer, darunter 100 ausländische Gäste, an der Sommerakademie, die die einzige ihrer Art ist, beteiligt.

Am 15. *Internationalen Musikwettbewerb in Genf* vom 19. September bis 3. Oktober nahmen 264 Kandidaten aus 36 Ländern teil, 131 Damen und 133 Herren. Unter den sechs Fächern standen Klavier mit 88 Anmeldungen, Gesang mit 68 und Oboe mit 42 (darunter 5 Damen) an der Spitze; nach Nationalitäten rangierte Frankreich mit 66 vor Deutschland mit 37 und der Schweiz mit 25. Das Pflichtstück für Oboe hat Hans Haug, Lausanne, komponiert, das für Trompete Pierre Wissmer, Paris.

### Bühne

Am 26. September fand in Charleroi die *belgische Erstaufführung* der Oper „Der Revisor“ statt. Die musikalische Leitung hatte der Komponist des Werkes, Werner Egk.

Auf der *städtischen Marionettenbühne in München* führte Franz Leonhard Schadt, Direktor, Regisseur und Puppenschnitzer, „Die Kluge“ von Carl Orff auf. Die Musik ertönte von der Schallplatte (Leitung der Aufnahme: Wolfgang Sawallisch).

Henriques Pimentel, der Mitdirektor des *Ballet-Théâtre de Maurice Béjart*, hat das durch seine Gastspiele bekanntgewordene Ensemble aufgelöst. Er erklärte, daß er die künstlerische Verantwortung für viele Vorkommnisse innerhalb des Ensembles, u. a. das Ausscheiden der Primaballerina Michèle Seigneuret, nicht länger hätte übernehmen wollen.

Da Direktor Walter Oberer und Kapellmeister Max Sturzenegger 1959/60 noch an das Luzerner Stadttheater gebunden sind, muß sich das *Stadttheater Bern* mit einer Zwischenlösung behelfen. Raoul Alster führt den Vorsitz eines Direktionsausschusses und trägt die Verantwortung für das Schauspiel, während der lange in Trier tätig gewesene Dr. Rudolf Hesse das Musiktheater leitet.

### Freude am Spiel

Zupfinstrument „**Gruschka**“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „**Fidelblatt**“, „**Wulf-Gambe**“ und Informationen über das neue

**Möseler Verlag Wolfenbüttel**



Der Rat der Stadt Lüneburg hat Heinz Zimmermann aus Bad Hönningen (Rhein) zum neuen Intendanten der *Lüneburger Bühnen* gewählt. Er wird Nachfolger von Willie Schmitt, der an das Pfalztheater in Kaiserslautern berufen wurde.

### Preise

In dem Internationalen Streichquartett-Wettbewerb, der alle drei Jahre in Liège stattfindet, wurde das Streichquartett op. 85 von Ernst Roters mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Den mit 12000 Mark dotierten ersten Preis beim Ideenwettbewerb für ein neues Opernhaus in Essen errang unter 34 Teilnehmern der finnische Architekt Alvar Aalto aus Helsinki. Aalto hat für Essen ein asymmetrisches Haus entworfen, das einem schräg abgeschnittenen Baumstumpf ähnelt. Das Opernhaus soll 1300 Zuschauer fassen.

### Kunst und Künstler

Dietrich Fischer-Dieskau ist für die Dauer seiner Zugehörigkeit zur Bayerischen Staatsoper zum „Bayerischen Kammersänger“ ernannt worden.

Generalmusikdirektor Herbert Charlier (Koblenz) erhielt für seine Verdienste um das südamerikanische Musiktheater die Auszeichnung „Amigo de cidade de Sao Paulo“ (Freund der Stadt San Paulo). Das Dokument wurde ihm vom Stadtpräsidenten nach Beendigung seiner Südamerika-Tournee überreicht.

Professor Hans Richter-Haaser, NWD-Musik-Akademie Detmold, spielte auf seiner Spanientournee in Barcelona das II. Klavierkonzert von Béla Bartók. Für Radio Madrid spielte er Bandaufnahmen. Richter-Haaser wurde für die Konzertsaison 1959/60 erneut nach Spanien und Portugal eingeladen.

Werner Thomas, Sohn des Leipziger Thomaskantors Kurt Thomas, brachte kürzlich seine eigene „Suite für Violoncello solo“ in fünf Sätzen im 58. Musica-Viva-Abend der NWD-Musik-Akademie Detmold zur Uraufführung. Der Achtzehnjährige ist Kompositionsschüler von Professor Günter Bialas.

Im Rahmen des „Studios für neue Musik“ in Augsburg sprach Franzpeter Goebels (Detmold) über Hindemiths „Ludus tonalis“. Anschließend spielte er selbst das ganze Werk.

Gerhard F. Wehle vollendete am 11. Oktober das 75. Lebensjahr. Nach Studien in Leipzig und Berlin lebte er als Komponist und Musikschriftsteller in Berlin, wo er später als Lehrer für Improvisation an der Musik-Hochschule wirkte sowie als Lektor an der Humboldt-Universität. Wehle hat sich vor allem als Komponist von Chorwerken einen Namen gemacht.

Der Berliner Musikschriftsteller Studienrat Dr. Hans Fischer vollendete am 17. September sein 60. Lebensjahr. Außer vielen praktischen Ausgaben für den Musikunterricht in den Schulen gab er zahlreiche musikpädagogische Arbeiten heraus.

### Konzert

Der Pianist Klaus Billing brachte am 26. September in einem Konzert mit Werken von H. W. Henze in Berlin, das unter Leitung des Komponisten stand, dessen neue Klaviersonate zur Uraufführung.

Am 17. September dirigierte Paul Hindemith in Oslo die norwegische Erstaufführung seiner Pittsburgh-Sinfonie. Es spielte das *Philharmonische Orchester*, Oslo. Auf dem Programm stand außerdem Hindemiths „Nobilissima Visione“.

Die 2. Sinfonie von Michael Tippett wurde in Liverpool uraufgeführt.

### Musikerziehung

„Neues Laienmusizieren“ war das Thema einer Tagung, die der Landesverband Niedersachsen der *Musikalischen Jugend Deutschlands* in Verbindung mit dem Jugendring Bückeburg vom 6. bis 10. Oktober in Bückeburg veranstaltete.

### Chor

Auf Burg Geroldseck bei Lahr im badischen Schwarzwald konnte Prof. Dr. Alfred Gassert, der Initiator der *Geroldsecker Singwochen*, das 25jährige Jubiläum dieser jährlich stattfindenden Veranstaltungen begehen. Die Singwochen sind in Verbindung mit der Wandervogelbewegung entstanden.

Fritz Werner, der Leiter des *Heinrich-Schütz-Chors*, Heilbronn, erhielt für die Schallplattenaufnahme der „Matthäus-Passion“ von Joh. Seb. Bach den „Grand Prix du Disque 1959“.

In einem Konzert der *Augsburger Liedertafel* am 21. September wurde das Oratorium „Die heilige Elisabeth“ von Joseph Haas aufgeführt. Der Chor und das Städtische Orchester Augsburg musizierten unter Leitung von Karl Gößler.

Die *Chorvereinigung Cuxhaven* gab unter der Leitung von Walter Knappe einen Liederabend mit Offenem Singen und ein Kurkonzert mit Kantaten. Mit Unterstützung der Liedertafel (1914) brachte die Chorvereinigung Händels „Judas Maccabäus“ zur Aufführung.

### Verschiedenes

Der österreichische Unterrichtsminister Dr. Heinrich Drimmel gab auf einer Wiener Pressekonferenz bekannt, daß die Verhandlungen mit dem Generalintendanten der Deutschen Oper am Rhein, Dr. Hermann Juch, gescheitert seien. Dr. Juch sollte als Präsident die Leitung der *Salzburger Festspiele* übernehmen.

### Zum Gedächtnis

Kammersänger Wilhelm Rode, vor allem als Wagner-sänger bekannt geworden, ist im Alter von 72 Jahren am 2. September in München gestorben. Nach dem ersten Weltkrieg wurde er Mitglied der Münchener Staatsoper und sang regelmäßig in Bayreuth. 1934 übernahm Rode die Generalintendanz des Deutschen Opernhauses in Berlin. Er bekleidete diesen Posten bis zur Zerstörung des Theaters im zweiten Weltkrieg.

Am 15. September starb in Venedig im Alter von 60 Jahren Dr. Marcel Cuvelier. Dr. Cuvelier war eine für das belgische Musikleben äußerst wichtige Erscheinung, und er erlangte Bedeutung weit über die nationalen Grenzen hinaus. Er war der Gründer der „Jeunesses Musicales“ und Generalsekretär der Internationalen Vereinigung der „Jeunesses Musicales“. Marcel Cuvelier war Generaldirektor der Philharmonischen Gesellschaft Brüssel, die er 1927 ins Leben rief und stand in gleicher Funktion dem „Internationalen Musikwettbewerb Reine Elisabeth de Belgique“ vor.

Am 25. September starb in Rom an den Folgen einer Gehirnentzündung der bekannte italienische Komponist Ennio Porrino im Alter von 49 Jahren. Er war Direktor des Konservatoriums „Pierluigi da Palestrina“ in Cagliari (Sardinien). Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen das sinfonische Gedicht „Sardegna“, das Oratorium „Il processo di Christo“ (Prozeß Jesu), die „Sonata drammatica“ für Klavier und Orchester und das „Concerto dell'Argentola“ für Gitarre und Orchester.



# BÜCHER UND NOTEN

## Ein kurioses Lexikon

ANTOINE GOLÉA

„... So ist dieses Buch für jeden, der sich über diese faszinierende Kunstform (des Balletts) orientieren will, eine Informationsquelle, wie sie in dieser Reichhaltigkeit und Vielfalt bisher noch nicht vorlag.“

So das Ende der Notiz, die auf dem Inneren der Deckelklappe von Knaurs Ballett-Lexikon zu lesen ist. Reichhaltigkeit und Vielfalt sind natürlich Bedingungen einer gültigen Information. Zu einer solchen gehört aber noch etwas anderes: Genauigkeit.

Das erste, was mir auffiel: schöne Bilder, farbige Miniaturen meistens, von einem großen dokumentarischen Wert, was besonders das Bühnenbild des Balletts der letzten dreißig Jahre betrifft. Viele dieser Bilder kamen mir allerdings sehr bekannt vor. Ich erinnerte mich, daß ich sie bereits in dem vor einigen Monaten erschienenen, ausgezeichneten französischen „Dictionnaire du Ballet moderne“ gesehen hatte.

Während ich im Knaur weiterblätterte, sagte ich mir: Wenn nicht nur die Bilder, sondern auch die Texte von dort stammen, dann ist dieses deutsche Lexikon ein gutes, nützliches Werk. Und ich begann zu lesen, indem ich vorerst meine besondere Aufmerksamkeit den Abschnitten widmete, die von französischen Tänzern, Balletten, Komponisten handeln. (Schließlich ist Frankreich nach wie vor das Ballettland Nummer 1.) Hier ein paar Perlen, den Kennern des Balletts gewidmet:

Strawinskys Ballett „Agon“ soll in Paris, im Théâtre des Champs Élysées, uraufgeführt worden sein. Die Wahrheit: Das Ballett ist noch nie in Paris getanzt worden, die konzertante Uraufführung fand in Los Angeles am 17. Juni 1957 statt, die Uraufführung des Balletts in der Choreographie Balanchines in New York am 1. Dezember 1957.

Yves Brioux, Pariser Tanzlehrer am Konservatorium, soll Tänzer an der Pariser Oper gewesen sein. Hat leider nie dort getanzt: Seine Karriere ist rein privat gewesen.

Der Maler Bernard Buffet soll nach „Farbkompositionen“ suchen! Kennt leider nur zwei Farben in seinem ganzen bisherigen Werk: Grau und Grau-Braun.

Das Ballett „Carmen“ von Roland Petit soll in London uraufgeführt worden sein. Falsch: Ist in Paris, im Théâtre Marigny, zum erstenmal getanzt worden.

Der Bühnenbildner Cassandre soll Ukrainer sein. Falsch: Cassandre ist zwar in Charkow geboren, jedoch von französischen Eltern, ist nie etwas anderes als reiner Franzose gewesen.

Couperin soll ein „witziger“ Komponist sein. Das ist natürlich Auffassungssache (wie überhaupt die kritischen Äußerungen meistens stupend sind)!

Und hier die Perle aller Perlen, wortwörtlich zitiert: „Bessy, Claude, französischer Ballettänzer, seit 1956 Étoile an der Pariser Oper. Sehr begabter Nachwuchstänzer mit guter, rein klassischer Technik. Er tanzte u. a. als Partner von Gene Kelly in dem Film ‚Einladung zum Tanz‘.“

Wer wissen will, wie dieser „begabte Nachwuchstänzer“ der Pariser Oper aussieht, braucht nur untenstehendes Bild zu betrachten. Es stellt die Étoile-Tänzerin Claude Bessy in ihrer neuesten Rolle dar (Antinéa, Hauptfigur der „Herrin von Atlantis“ von Henri Tomasi). Daß Claude ein französischer Vorname ist, der gerade so gut männlich wie weiblich sein kann, davon haben die Autoren des Lexikons offenbar nichts gewußt. Und gesehen haben sie die außerordentlich attraktive Claude Bessy offenbar auch nie, was für besagte Autoren allerdings höchst bedauerlich ist.





## Musikkollegium Winterthur

„Musikkollegium Winterthur — Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929, zweiter Band, 1837–1953.“ (Verlag des Musikkollegiums Winterthur, 1959. 470 Seiten, 72 Abbildungen. Redigiert von Lothar Kempster; weitere Mitarbeiter: Martin Ninck, Ewald Radecke und Peter Sulzer.)

Musikpflegestätten, die seit ziemlich genau einem Dritteljahrtausend bestehen, gibt es nicht viele; das Musikkollegium Winterthur gehört zu den wenigen. Es hat 1929 sein dreihundertjähriges Dasein gefeiert, und eben auf diesen Zeitpunkt hat Max Fehr den ersten, stattlichen Band der Geschichte dieser eigenartigen, in der Schweiz einzigartigen Institution herausgebracht. Er schließt 1836, zu einer Zeit, als die Periode der Vorherrschaft der Musikliebhaber sich ihrem Ende zuneigte und neue Aspekte sich immer deutlicher ankündigten. Der zweite, bis zum Jubiläumsjahr führende Band ließ drei Jahrzehnte auf sich warten. Fehr hatte von vornherein auf eine Fortsetzung seiner Arbeit verzichtet, und seine Nachfolger hatten eine Reihe von Schwierigkeiten zu beheben. Dafür haben sie den Schlußstrich nicht beim Jubiläumsjahr 1929 gezogen, sondern erst beim Jahre 1953. Die bedeutungsvolle Ära Werner Reinhart/Hermann Scherchen gelangt dadurch voll zur Geltung.

Das Winterthurer Musikkollegium trägt seinen Namen zu Recht. Es ist 1629 als eines der ältesten Collegia musica des Landes ins Leben gerufen worden. Diese Vereinigungen aktiver Musikfreunde haben in der Schweiz wie in Deutschland eine große Rolle gespielt als echte Pflegestätten der Tonkunst, mit dem, aus heutiger Sicht gesehen, nicht unbeträchtlichen Nachteil freilich, daß diese Musizierenden unter allen Umständen unter sich bleiben wollten und sich zu keiner Aufgabe außerhalb ihres Kreises bereitfanden. Als ihre Mission erfüllt war, lösten sich die Musikkollegien eines nach dem anderen auf. Eines nur blieb, das von Winterthur. Es fand den Weg von der Abgeschlossenheit zur Aufgeschlossenheit und stellte sich mehr und mehr in den Dienst der Öffentlichkeit. Von seinem ursprünglichen Charakter wußte es sich dennoch einiges zu bewahren. Es gibt in der rund 70 000 Einwohner zählenden Industrie- und Handelsstadt Winterthur ein paar unabhängige Chöre und Organisten. Ansonst ist das Musikkollegium das Sammelbecken des Musikgeschehens. Es ist selbstverständlich die Verwalterin des Berufsorchesters, überwacht auch die Musikschule, der vor einiger Zeit eine Berufsabteilung angegliedert worden ist.

Die Geschichte des Winterthurer Musikkollegiums verläuft so wenig einheitlich wie die irgendeiner ähnlichen Einrichtung. Mehr als einmal war es in seinem Bestehen ernstlich bedroht. So bald nach der Zeit, in welcher der zweite Band seiner Geschichte einsetzt. Die Dilettanten wollten lange nicht einsehen, daß ihre Kräfte nicht mehr ausreichten; indessen setzte sich die bessere Einsicht durch, und 1875 konnte das zunächst nur sechzehnköpfige Berufsorchester als eines der ersten im Lande seine Tätigkeit aufnehmen. Das zweite Viertel des 20. Jahrhunderts wurde dann zu einer der glanzvollsten Perioden in der langen Geschichte des Instituts. So verschiedenartig als Persönlichkeiten der großzügige Mäzen Werner Reinhart und der aufgeschlossene Dirigent Hermann Scherchen waren: In Dingen der Musik verstanden sie sich aus-

gezeichnet. Winterthur war eine Weile eine Hochburg der zeitgenössischen Musik; führend in der Schweiz, doch auch international bekannt. Nicht weniger als 125 Uraufführungen haben die Chronisten in den Konzertjahren 1920/21 bis 1952/53 gezählt. Neben vielen anderen finden sich erste Namen darunter, wie Alfredo Casella, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Heinrich Kaminski, Darius Milhaud, Anton Webern; ferner die Wahlschweizer Adolf Busch und Wladimir Vogel; unter den gebürtigen Schweizern an der Spitze Fritz Brun, Arthur Honegger und namentlich Othmar Schoeck sowie Conrad Beck, Adolf Brunner, Willy Burkhard, Rolf Liebermann, Albert Moeschinger und Paul Müller. Schon allein um dieses einen glanzvollen Abschnittes willen erhält die Publikation ihre Berechtigung. Sie enthält darüber hinaus jedoch eine Fülle wertvollen Stoffes, nicht nur zur schweizerischen, sondern zur allgemeinen Musikgeschichte.

Hans Ehinger

Max Brod: „Leoš Janáček, Leben und Werk“, revidierte und erweiterte Ausgabe (Universal-Edition, Wien).

Die im Jahre 1924 gelegentlich des 70. Geburtstages Janáčeks erschienene erste Auflage des vorliegenden Buches war die erste in solcher Form veröffentlichte Biographie des großen mährischen Tondichters überhaupt. Nunmehr hat ihr Verfasser, Max Brod, der bedeutende Romanschriftsteller, Dramatiker, „Testamentsvollstrecker“ seines Landsmannes Kafka, Opernlibrettist und selbst Komponist, das Buch zur umfassenden Gesamtdarstellung erweitert. Hier sei den Lesern, die es auch in seiner ersten Gestalt noch nicht kennen, vor allem gesagt, daß ihnen der Verfasser neben einer kurzen Stil- und Inhaltswürdigung — zum Teil auf Grund persönlicher Unterhaltungen mit dem Meister — hauptsächlich die Technik und den seelischen Gehalt seiner Hauptwerke erschließt. Man lese etwa nach, was er über „Jenufa“, die um die Wende des vorigen Jahrhunderts entstandene Oper, womit Janáček seinen Ruhm letztlich begründet hat, zu sagen weiß (S. 35–39). Außer einer kurzen Bewertung der Textvorlage weist er nach, daß ihre Musik der alten „Nummernoper“ nähersteht als dem Opernstil der neueren Zeit, daß ihre Arien die wesentliche Aussage des Schaffens des Meisters bilden und von „Sprachmotiven“ nur angeregt sind. Dasselbe sei auch an den sonstigen Hauptwerken des Tondichters festzustellen. Man lese ferner nach, was Brod über Janáčeks Stellung zur mährischen Folklore mitteilt. „Ebensowenig wie ganze Volkslieder hat Janáček jemals die von ihm beobachteten Sprechmelodien als Zitate in sein Werk herübergenommen; alle seine Studien haben ihm nur dazu gedient, seine musikalische Ausdrucksweise zu vervollkommen, der Konvention zu entrücken, zu nuancieren, zu vermännigfachen, nicht aber sie zu einem Mosaik von Naturabschriften zu machen“ (S. 10). Ähnliches läßt sich ja auch bei anderen Meistern nachweisen, die — wie Grieg, Smetana, Bartók — das ihnen überkommene Volksgut in ihr eigenes musikalisches Wesen eingeschmolzen haben.

Brods schöne und fesselnde Darstellung wird sicherlich mit zur Verbreitung der Werke des großen Mähren beitragen.

Max Unger



Johann Sebastian Bach: „Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach“. Faksimile-Ausgabe mit einem Vorwort von Ralph Kirkpatrick (Yale University Press, New Haven, 1959, 154 S., 10 Dollar).

Das Clavier-Büchlein, 1932 von der Yale School of Music erworben, war von Bach 1720 als Übungsbuch für seinen neunjährigen Sohn Friedemann angelegt worden. Es enthält neben Übungen aus der Hand des Vaters (meist aus dem „Wohltemperierten Klavier“) auch von Friedemann und von anderer Hand geschriebene Partien. Keineswegs war es für die Öffentlichkeit gedacht, was die vielen Korrekturen, die leeren Seiten und angefangenen Stücke beweisen. Dies gibt ihm eine besondere Intimität. Ralph Kirkpatrick geht in einem ausgezeichneten Vorwort auf die Geschichte des Büchleins ein und beschreibt seinen Inhalt, wobei er seine eigenen pädagogischen Erfahrungen als Cembalo-Pädagoge und die neuen Erkenntnisse der Bachforschung heranzieht. Die Ausgabe gewinnt dadurch für den Leser nicht nur an historischer Prägnanz, sondern auch an lebendigem Bezug auf die Gegenwart und die Praxis. Hingewiesen wird dabei auf die zu erwartende neue Bachausgabe Serie V Band 5 von Wolfgang Path, die eine eingehende Auswertung des Clavier-Büchleins erhoffen läßt. Ausstattung und Druck des Buches zeichnen sich durch Großzügigkeit und Sorgfalt aus.

Johann Sebastian Bach: „Sonaten und Partiten für Violine allein“. Wiedergabe der Handschrift mit einem Nachwort, herausgegeben von Günter Haßwald. Geleitwort von Yehudi Menuhin. (Insel-Verlag, Wiesbaden, 67 S., DM 2,50.)

Zu der Handschriften-Wiedergabe der Solosonaten für Violine, die sich in der Preußischen Staatsbibliothek befinden, schrieb Yehudi Menuhin das Geleitwort, wobei er auf Grund des architektonischen Schriftbildes Parallelen zieht zu späteren Ausgaben der Werke, deren Notierung der Stimmen ihm als ein „fortschreitender Abstieg von der unabhängigen Linie zur harmonischen Ballung“ erscheint. Er vergleicht diesen Umstand mit den soziologischen Strukturveränderungen unserer Zeit von der Klasse zur Masse, „von einer fließenden melodischen Stetigkeit im Sinne einer Tradition zu der schwankenden, willkürlichen, sprunghaften und aufwendigen Art unserer Tage“. Günter


Haßwald schließt eine historische Würdigung der Werke und Hinweise typographischer Art an die Faksimiledrucke an.

Gertrud Marbach

Paul Mies: „Die geistlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs und der Hörer von heute.“ Erster Teil. Jahressgabe 1958 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen. (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1959, br., 57 Seiten.)

Bachs Söhne sahen in des Vaters Chorälen nur die Muster vierstimmiger Sätze, die Romantiker übersahen die liturgische Bedeutung seiner geistlichen Werke. Dem heutigen Hörer und Musiker Johann Sebastians Absichten bewußter zu machen, ist in dieser vortrefflichen, konzentrierten Studie unternommen. Die Entwicklung innerhalb des Kantatenschaffens wird an vielen Einzelheiten erhärtet, die zu Bachs um 1740 erreichtem Ziel, der strengen Kirchlichkeit seiner Choralkantaten, führen. Die Ergebnisse aus den Forschungen Spittas, Schweitzers, Scherings, Zieblers, Werkers, Smends, Neumanns und Dürrs sind abwägend vom heutigen Stand zusammengefaßt (das reiche Literaturverzeichnis mag zu weiteren Studien anregen).

In drei einleitenden Kapiteln über die Formen, Eigenarten, Ausführung und Besetzung sind Grundlagen und Abgrenzungen gegeben, vor allem auf die enge liturgische Bindung des Chorals und der madrigalischen Ausformungen an die Lektionen des jeweiligen Sonntags verwiesen. Die Stellung der Kantate im Hauptgottesdienst neben der Predigt wird gezeigt und gegen die zumeist lateinische Motette für die Nebengottesdienste (Vesper) abgehoben. Mies demonstriert, wie Bach die Formen seiner Zeit füllt: Rezitativ, Arioso, Arien mit solistischer und orchesterlicher Begleitung, scheinbar freie Chöre und die spezifischen Aussetzungen der Choräle; Affekt, Tonmalerei, madrigalische Gestaltung und symbolische Darstellung sind immer dem Wort verpflichtet. Sie sind Grundlage einer geistig-theologischen Deutung, die zu Bachs Zeiten in manchem vielleicht bewußter mitvollzogen wurde, für die heute der Zugang mehr empfindungsmäßig geworden ist. Diese Empfindungen sucht Mies aus der Kenntnis des liturgischen Ortes für Text und Zitat der Chormelodie neu zu fundieren.



**Hunderttausende**

haben nach dieser bewährten  
Anleitung das Blockflötenspiel  
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**



Aus den detaillierten Gegebenheiten kann der Leser „die Grundlagen richtiger Einstellung gewinnen“ für eine tiefere Erkenntnis. In dem ersten, höchst komplizierten Beispiel der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“, dem im zweiten Heft weitere folgen sollen, geht Mies mit vielen charakteristischen Beispielen dem komplexen Inhalt nach. Die eigentümliche Anlage dieser Osterkantate, in der das Passionsgeschehen noch nachzuwirken scheint, erfährt eine erhellende Analyse; der zyklische Gesamtaufbau mit seinen Entsprechungen wird eingehend begründet.

G. A. Trumpff

Paul Nettl: „Georg Friedrich Händel“. (Verlag Merseburger, Berlin, 1958, 155 S., DM 9,80.)

Walter Haacke: „Georg Friedrich Händel. Eine Schilderung seines Lebens“. (Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein im Taunus, 1958, 64 S., 17 Abb., DM 2,40.)

Nicht nur Lebensweg und Charakter Händels, sondern auch die Strömungen seiner Zeit werden in Paul Nettls schmalem Händelbuch charakterisiert und durch manche, zum Teil amüsante Einzelheiten belegt. Über Händels Stil und Werk wird vom Autor Wesentliches gesagt.

Walter Haackes Händel-Büchlein zeichnet sich durch Knappheit, klare Gliederung und eine geschickte Bilderauswahl mit sorgfältigen Texten aus. GM

Johann Nepomuk David: „Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach“. (Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. 37 Seiten.)

Die Formpläne, mit denen David vor zwei Jahren die zweistimmigen Inventionen überschaubar machte und dem Leser eine detaillierte, vielleicht abschreckende Analyse ersparte, sind trotz mancher Einwände auch für die dreistimmigen Inventionen beibehalten worden. David hält, gegen das Autograph, auch an dem Werktitel Inventionen fest und begründet das aus der „Auffrichtigen Anleitung“, weil die dreistimmigen Sätze in den gleichen Tonarten nun zu den „weiteren progressen“ führen und darüber hinaus auch einen „starken Vorschmack von der Composition“ geben.

Vergleicht man Davids Formbilder in diesen beiden, drucktechnisch vortrefflichen Bänden, so ergibt die Dreistimmigkeit mehr ein vertikales Bild; durch den Stimmzuwachs erscheint das Thema häufiger als in den zweistimmigen, mehr horizontal sich ausprägenden Formungen samt den größeren Zwischenspielen und Kontrasten. Auch der Kenner dieser Inventionen wird überrascht sein, wenn David nun für alle Tonarten die abgewandelte Benutzung desselben Tonmaterials für die neuen Themen belegt. Bei einigen (A=Dur, f=Moll) sind sie offensichtlich, bei anderen verdeckter; dann werden die Beziehungen (g=Moll) gar bis in die Kontrapunkte verfolgt.

Man mag bedauern, daß auch jetzt der interpretierende Komponist sich nur auf die Hauptlinien in seinen Analysen beschränkt, obwohl zu wünschen gewesen wäre, wie es Walther Friedländer an dieser Stelle bereits aussprach, daß er sie einmal eingehender und grundsätzlicher behandle. So ist zwar, und das war wohl Davids Absicht, der intensiveren Beschäftigung, dem eigenen Nachgehen des Lesers manche Tür geöffnet, der kompositorischen Verflechtung aus den Handfiguren, die im ersten Teil vorherrschte, mit diesen Formbildern der eigentlichen Substanz nachzuspüren. Zwar könnten die bilderreichen Andeutungen („Schmetterlingsexistenz an einem schönen Sommertag“ [F=Dur] oder die „Nußschale in bewegtem Wasser“ [e=Moll]) zu einer etwas vordergründigen Ästhetik oder Hermeneutik verleiten, die wohl kaum von Bach beabsichtigt wurde. Wichtiger scheint mir Davids nachdrückliche Betonung der engen Zusammengehörigkeit beider Teile, ihre thematische Gebundenheit und Ausgespartheit, die Entfaltung des motivischen Agens aus der gleichen Substanz, die in diesen Cöthener Arbeiten einen wirklichen „Vorschmack von der Composition“ in späteren Jahren, des Wohltemperierten Claviers und der großen Zyklen, bietet. Gerade darin hat diese analysierende, mehr andeutende Studie ihren bleibenden Wert.

G. A. Trumpff

## Notenbeilage

Spielstücke von Paul Hindemith

„Diese Musik ist weder für den Konzertsaal noch für Künstler geschrieben. Sie will Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren oder die einem kleinen Kreise Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein.“ Diese Sätze schrieb Hindemith als Vorwort zu den „Sing- und Spielmusiken“, op. 45, sie gelten aber genauso gut für die Spielstücke unserer Beilage, denn auch diese sind nicht zum Anhören da, sondern zum Musizieren. In dem „Intermezzo“ aus dem Spiel für Kinder „Wir bauen eine Stadt“, einem dreistimmigen Satz im Siciliano-Rhythmus, wird das Hauptgewicht auf ein Erfassen der melodischen Linie gelegt. Die Begleitung geschieht vielfach akkordisch, aber die Nebenstimmen gewinnen dennoch Eigenleben und haben gewisse kontrapunktische Funktionen zu erfüllen. Ähnlich in Aufbau und Anlage, wenngleich stärker vom Harmonischen her gearbeitet, das Spielstück aus op. 44 III. Wichtig erscheint hier vor allem ein richtiges Setzen der Akzente und genaues Beachten aller Vortragszeichen, damit die Gegensätze, aus denen das Stück lebt, voll zur Geltung kommen. Der zweistimmige Kanon in der Sekund endlich ist über dem orgelpunktartigen Grundton (e) aufgebaut. Diese dritte Stimme gewinnt nur einmal — für einen Takt — Eigenleben, wenn sie (T. 10) den ersten Kanontakt als freie Gegenstimme bringt. Der Kanon ist ein melodisch und harmonisch äußerst reizvolles Stück, das sich beim eigenen Musizieren mehr und mehr erschließt.

Sa.

ORIGINAL Goldklang BLOCKFLÖTEN

IN ANSPRACHE UND TON IMMER  
HERVORRAGEND



AUSLIEFERUNG DURCH  
HEINRICH GILL

BUBENREUTH BEI ERLANGEN



# DIE SCHALLPLATTE

## Opernaufnahmen – stereophon gehört

HEINRICH SIEVERS

Das stereophone Aufnahmeverfahren kommt in besonderem Maße der Oper zugute. Die Möglichkeit, nicht nur das Klangbild klarer und das Verhältnis zwischen menschlicher Stimme und Orchester deutlicher erkennen zu können, sondern auch die Bewegung der handelnden Personen auf der Bühne akustisch wahrzunehmen, macht die sinnvoll angewandte Stereophonie zu einem erlebnisstarken Ereignis. In den letzten Wochen fielen zwei besonders eindrucksvolle Werke auf, deren Einspielung von überraschender Qualität ist. Mit der Wiedergabe von Mozarts „Don Giovanni“ hat die Deutsche Grammophon Gesellschaft eine Meisterleistung zu bieten, die der Aufnahmetechnik alle Ehre macht. Die Mikrophon-erfahrung des Dirigenten Ferenc Fricsay, der die dramatische Lebendigkeit der Partitur mit erregender Kraft zum Klingen bringt, ist den Technikern, zu Hilfe gekommen und hat sich vor allem in der delikaten Behandlung der Arien bewährt. Auch die Mitwirkenden, von denen Dietrich Fischer-Dieskau (Don Giovanni), Karl Kohn (Leporello), Sena Jurinac (Donna Anna), Maria Stader (Donna Elvira), Ernst Haefliger (Don Ottavio) und Irmgard Seefried (Zerlina) genannt werden müssen, kommen dank ihrer Bühnenerfahrung der stereophonen Aufnahmetechnik sehr entgegen. Entscheidend bleibt für die Gesamtwirkung die akustisch klare Einstellung des Dirigenten und der musikalisch erprobten Techniker. Es versteht sich, daß dabei auch die jahrelangen Erfahrungen des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin nicht zu unterschätzen sind. Er ist erstaunlich, wie stark sich diese Aufnahme nach mehrmaligem Hören einprägt. Sie verdeutlicht überdies die Richtigkeit des Aufnahmeverfahrens, das die handelnden Personen und das Orchester nach stereophonen Grundsätzen im Raum verteilte und damit eine musikalische und bewegungsmäßige Wiedergabe zustande brachte, die dem Werk auch stilistisch gerecht wird. (Deutsche Grammophon GmbH., SLP 138050/52 Stereo. Kassette mit italienischem Text, Erläuterungen und Bildern. 78,— DM.)

Zweifellos erfüllt die inzwischen in der ganzen Welt stark beachtete stereophone Einspielung von Richard Wagners „Das Rheingold“ die Forderungen nach vitaler Wirkung und klangintensiver Kraft in noch höherem Maße, weil aufnahmetechnisch mit größter Raffinesse, aber auch mit stärkstem Klangbewußtsein verfahren wurde. Georg Soltis Interpretation erfaßt die Partitur als klangdramatisches Ereignis, das sich im Lyrischen nicht weniger verströmt als in den eruptiven dramatischen Momenten. Berühmte Solisten unterstützen voll und ganz die Absichten des Dirigenten: George London (Wotan), Kirsten Flagstad (Fricka), Set Svanholm (Loge), Gustav Neidlinger

(Alberich), Paul Kuen (Mime), Kurt Böhme (Fafner), Walter Kreppel (Fasolt), Claire Watson (Freia). Das Orchester der Wiener Philharmoniker entfaltet eine Klangpracht und Ausdrucksfülle, die erstaunlich ist. Die großartige Dynamik und der expressive Klang-sinn des Dirigenten steigern das Werk zu einem einzigartigen Höhepunkt. Man wird selten eine Wiedergabe hören, die wie diese von derart überzeugender Spannung getrieben wird und sich doch nicht übersteigert. Die Klangqualität der drei Platten, ihre Klarheit in der technischen Bewältigung der Orchesterdynamik sowie die räumliche Weite und Tiefenperspektive — alles dies ist einzigartig und wird für die Zukunft vorbildlich sein. (Decca SXL 2101/03; Kassette mit Erläuterungen. 78,— DM.)

### Telefunken-Kleinstudiogerät M 24



Auf der diesjährigen Rundfunk-, Fernseh- und Phono-ausstellung in Frankfurt zeigte Telefunken zum ersten Male dieses qualitativ hervorragende Magnetophon, das unter der Typenbezeichnung M 24 im Spätherbst dieses Jahres in den Handel kommt. Das Gerät wird als Truhe und in Kofferausführung zu haben sein. Es verfügt über drei Motoren und eine bandzuggesteuerte Bremse, so daß sämtliche Spulen bis zur Größe von 22 Zentimeter abgespielt werden können. Die erweiterten Frequenzen betragen bei 9,5 cm/sec. 14 kHz und bei 19 cm/sec. 17 kHz. Das Kleinstudiogerät M 24 erfüllt durch seinen absoluten Gleichlauf höchste Forderungen und macht es damit für den Musiker zu einem wertvollen qualitätsbeständigen Hilfsmittel. Die eingebauten Lautsprecher sind von überraschender Klangfülle. Wir werden auf dieses Gerät noch eingehend zu sprechen kommen.



## Das Meisterwerk

Unter diesem Titel veröffentlicht die Electrola-Gesellschaft seit einigen Monaten eine Reihe mit klassischer Musik, die sich durch besonders sorgfältige und eindringliche Interpretationen auszeichnet. Die in rascher Folge erscheinenden 25-cm-Langspielplatten verhelfen dem Sammler wertvoller Aufnahmen zu einem interessanten Repertoire, das bekannte, aber auch weniger häufig zu hörende Werke umfaßt. Aus den bisher vorliegenden Platten sei nachdrücklich auf Beethovens „Tripelkonzert“ C-Dur op. 56 hingewiesen, das vom David-Oistrach-Trio mit dem Philharmonia-Orchester London unter Malcolm Sargent musiziert wird (C 70 387). Nicht minder überzeugend die Wiedergabe von Mozarts g-Moll-Sinfonie (KV. 550) mit dem Philharmonia-Orchester unter Otto Klemperer (C 70 376) oder die fulminante Aufnahme von Béla Bartóks „Divertimento für Streicher“ (Philharmonia-Orchester) mit dem Dirigenten Constant Silvestri (E 70 381). Michael Rabin spielt gut Paganinis Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 6 mit dem Philharmonia-Orchester unter Lovro von Matačić (C 70 379). Die Interpretation Leonid Kogans von Tschairowskys Violinkonzert D-Dur op. 35 hält sich in den üblichen virtuosen Grenzen und interessiert mehr vom Handwerklichen des Spiels als von der geistigen Substanz. Aufmerksamster Begleiter: das Orchester de la Société des Concerts du Conservatoire Paris unter André Vandernoot. — Der Preis der geschmackvoll ausgestatteten 25-cm-Langspielplatten beträgt 13,50 DM.

Heinrich Sievers

## DER ROTE FADEN

### Monaurale Langspielplatten

Joh. Sebastian Bach: Konzert C-Dur für 2 Cembali und Streichorchester (BWV 1061) — Konzert C-Dur für 3 Cembali und Streichorchester (BWV 1064). — Karl Richter, Eduard Müller, Gerhard Aeschbacher. — Solistengemeinschaft der Bachwoche Ansbach. Dirigent: Karl Richter. Decca LW 50135; 25 cm. 12,— DM

Zwei spielerisch bewegte, musikalisch gut disponierte Interpretationen, deren Lebendigkeit zur Aufmerksamkeit zwingt. Klanglich sorgsame Einspielung, aufnahmetechnisch klar erfaßt, eindrucksvolles Volumen.

Ludwig van Beethoven: Sonate Nr. 29 F-Dur, op. 106 „Sonate für das Hammerklavier“. — Wilhelm Backhaus Decca BLK 16106; 30 cm. 19,— DM

Durchgeistigt, kraftvoll, beseelt, großlinig. Erfüllt von tiefer Musikalität und stilbewußtem Gestaltungsvermögen. Obwohl die Einspielung bereits mehrere Jahre zurückliegt, ist die technische Qualität der Platte als gut zu bezeichnen.

Johannes Brahms: Quartett g-Moll op. 25 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. — Mitglieder des Quartetto di Roma, Ornella Puliti-Santoliquido (Klavier) Deutsche Grammophon GmbH. LPM 18529; 30 cm. 24,— DM

Eine musikalisch sehr sorgfältige Einspielung, die dem Wesen dieser Komposition (1856) vollauf entspricht

und aufschlußreiche Einblicke in die künstlerische Entwicklung des jungen, noch im Banne Schumanns stehenden Meisters gewährt. Aufnahmetechnisch vorzüglich.

Johannes Brahms: 3. Sinfonie F-Dur, op. 90. — Die Berliner Philharmoniker, Dirigent: Wilhelm Furtwängler.

Electrola E 90994 (WALP 547); 30 cm. 24,— DM

Diese unmittelbar wirkende Interpretation aus einem öffentlichen Konzert (18. 12. 1949) zeigt besonders nachhaltig die intuitive nachschöpferische Kraft des Dirigenten. Technisch sehr sorgfältig „restauriert“, vermittelt die Aufnahme unter geringem Höhenverlust und minimalem Klirrfaktor den bewegenden Eindruck eines großen Konzerterlebnisses.

Hugo Wolf: Eichendorff-Lieder. — Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Gerald Moore (Klavier).

Electrola E 90989 (WALP 532); 30 cm. 24,— DM

Geschickte Auswahl typischer Eichendorff-Lieder, die in der vorliegenden Zusammenstellung ein musikalisch einprägsames Bild der kompositorischen Eigenart Hugo Wolfs geben. Aufnahmetechnisch gut, ausgewogenes Verhältnis zwischen Stimme und Instrument.

Hugo Distler: Wachet auf, ruft uns die Stimme

Siegfried Reda: Nun lob, mein Seel, den Herren — So sehet nun zu, wie ihr vorsichtig wandelt. — Utrechts Motetgezelschap, Dirigent: Wilhelm Mudde.

Cantate T 72075 K; 25 cm. 15,— DM

Musikalisch aufschlußreiche Wiedergabe stilbildender evangelischer Kirchenmusik, die zugleich als typisch für die Motettenkunst beider Komponisten gelten darf. Aufnahmetechnisch klangbetont und gut ausgewogen.

Joh. Nepomuk David: Deutsche Messe, op. 42, für vier- bis achtstimmigen Chor.

Eberhard Wenzel: Das Nizänische Glaubensbekenntnis aus der Missa „Komm, Heiliger Geist“, für vierstimmigen Chor a cappella. — Chor der Kirchenmusikschule Halle, Dirigent: Eberhard Wenzel. Cantate T 72066 L; 25 cm. 18,— DM

Praktisch sorgfältige, dem Wesen der Werke entsprechende Aufnahme, die als Beitrag zur zeitgenössischen Kirchenmusik bedeutsam ist. Technisch befriedigend.

### Stereophone Langspielplatten

Joh. Sebastian Bach: Violinkonzerte E-Dur (BWV 1042) — a-Moll (BWV 1041). Solisten: a) Felix Ayo (Violine), b) Roberto Michelucci (Violine) — Tutti: I Musici (Rom). Philips 835007 AY; 30 cm. 26,— DM

Lebendiges Musizieren in melodischem Fluß. Ausdrucksvolle langsame Sätze. Ausgeglichenen Tempi, rhythmisch exakt. Tadellose Einspielung. Klangechnisch gut.



Joh. Sebastian Bach: Brandenburgische Konzerte Nr. 3 G-Dur (BWV 1048) — Nr. 4 G-Dur (BWV 1049) — Nr. 5 D-Dur (BWV 1050). — Philomusica of London, mit Thurston Dart.  
Decca „Das Alte Werk“ SAWD 9903 B; 30 cm.  
26,— DM

Virtuos musiziert, rhythmisch auffallend prägnant. In den Tempi etwas überzogen. Interessante, durchweg annehmbare Zutaten (Kadenz des 3. Konzertes) ist der langsame Satz der Violinsonate G-Dur (BWV 1021). Kammermusikalische Besetzung. Stilistisch sehr sorgfältige Wiedergabe, die zur Diskussion reizt. Aufnahmetechnisch vorzüglich.

Georg Friedrich Händel: Wassermusik. — Das Concertgebouw=Orchester Amsterdam, Dirigent: Eduard van Beinum.  
Philips 835004 AY; 30 cm. 26,— DM

Die vollständige Orchestersuite (20 Sätze) folgt der Gesamtausgabe von Friedr. Chrysander. Klangbetonte Interpretation von guter stereophoner Wirkung. Klare Zeitmaße. Überzeugende dynamische Kontraste. Qualitativ empfehlenswerte Aufnahme.

Antonio Vivaldi: 4 Concerti für Flöte, Streicher und Continuo aus op. 10 Nr. 1, 2, 3 und 5. — Gastone Tassinari (Flöte), Tutti: I Musici (Rom).  
Philips „Monumenta Italicae Musicae“ 835005 AY; 30 cm. 26,— DM

Eine ausgezeichnete, stilkundige Interpretation, die mit selten gespielten Werken bekannt macht. Die musikwissenschaftliche Einführung auf der Rückseite der Plattentasche geht auf die historischen und auführungspraktischen Fragen der vier kontrastreichen Stücke ein. Aufnahmetechnisch klar und klangwirksam.

Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“. — The Cleveland Orchestra, Dirigent: George Szell.  
Philips (Fontana) 876500 CY; 30 cm. 26,— DM

Interpretation aus Beethovenschem Geist. Zügige Tempi, klangerfüllte Dynamik. Großartig angelegtes

Finale. Die Qualität der Aufnahme entspricht berechtigten Erwartungen.

Ludwig van Beethoven: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur, op. 73 — Solist: Clifford Curzon (Klavier), Wiener Philharmoniker, Dirigent: Hans Knappertsbusch.  
Decca SXL 2002; 30 cm. 26,— DM

Zuverlässige, geistig konzentrierte, pianistisch souveräne Interpretation, die das Virtuose mit der geistigen Substanz des Werkes zu verbinden weiß. Erfahrung und Können bestimmen den Wert dieser Aufnahme, die nicht den stereophonen Effekt sucht, sondern klare Klanglichkeit betont.

Nikolai Rimsky-Korssakow: Scheherazade (aus „Tausendundeine Nacht“). Symphonische Suite op. 35. — Wiener Symphoniker, Dirigent: Jean Fournet.  
Philips (Fontana) 875006 CY; 30 cm. 26,— DM

Die Wiedergabe des klangraffinierten Werkes befriedigt durch die sorgsame Beachtung der dynamischen Forderungen der Partitur. Die letzten Feinheiten und Farbwirkungen erreicht die Aufnahme nicht, doch ist die agogische Lebendigkeit eines jeden Satzes anzuerkennen.

Peter Modest Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung. — Chicagoer Symphonie-Orchester, Dirigent: Fritz Reiner.  
RCA LSC—2201; 30 cm. 26,— DM

Auf Klangwirkung angelegte Interpretation, die in stereophoner Wiedergabe auf guten Abspielgeräten die reizvollen Timbres von Ravels Instrumentation aufleuchten läßt. Musikalisch überzeugende, effektgeladene Aufnahme in technisch hoher Qualität.

Außer unserer Notenbeilage „Zum Tag der Hausmusik — Leichte Spielstücke von Paul Hindemith“ liegen diesem Heft Prospekte der Verlage B. Schott's Söhne, Mainz, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, und Hermann Moock, Celle, bei.

## Bilder

Neue Beethovenhalle in Bonn (dpa — Freigabe 014499) / Notizkalender von Beethoven / Beethovens Neffe Karl / Maske Beethovens von F. Klein / Beethoven, Zeichnung von Jos. Dan. Boehm / Pierre Boulez (Schiapowalow) / „Cosi fan tutte“ von W. A. Mozart in München (Betz) / „Tannhäuser“ von R. Wagner, München (Betz) / „Tobias Wunderlich“ von J. Haas, München (Gießner) / „Symphonia pour un homme seul“, Maurice Béjart (Celia Films, L. Cuny) / Graphische Notation „piano piece for David Tudor“ von S. Bussotti (UE) / Darmstadt: L. Nono, K. H. Stockhausen (Ludwig) / „Prometheus“ von R. Wagner-Régeny (Eberth) / Typendruck von Erhardt Oeglin, Augsburg 1507 / Claude Bessy (Lipnitzky) / Telefunken-Kleinstudiogerät M 24

## Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

### OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg



# Leichte Spielmusik von Paul Hindemith

## Intermezzo

Aus „Wir bauen eine Stadt“

Hohe Instrumente

Mittlere Instrumente

Tiefe Instrumente

The musical score is arranged for three instrumental parts: Hohe Instrumente (High Instruments), Mittlere Instrumente (Middle Instruments), and Tiefe Instrumente (Low Instruments). The score is written in 6/8 time and consists of four systems of three staves each. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The first system includes a repeat sign at the end of the high and middle parts. The second system has a repeat sign at the end of the low part. The third system has a repeat sign at the end of the high part. The fourth system has a repeat sign at the end of the high part.



## Spielstück

Lustig. Mäßig schnell

Aus „Schulwerk III: Acht Stücke“ op. 44<sup>III</sup>

The musical score is written for a four-staff instrument, likely a piano. It is in 3/8 time and consists of three systems of four staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system features a forte (*f*) dynamic. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Lustig. Mäßig schnell". The piece is from "Schulwerk III: Acht Stücke" op. 44<sup>III</sup>.



[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is in common time (C). The vocal parts feature a melody with various intervals and rests, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the vocal staves, and the words 'The Rose Tree' are also written below the piano accompaniment staves.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The music features a melody in the Treble 1 staff, a harmonic accompaniment in the Treble 2 staff, and a bass line in the Bass 1 staff. The Bass 2 staff provides a simple bass line. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The lyrics 'The Rose Tree' are written below the Bass 1 staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the Treble 1 staff, with accompaniment in the other staves. The lyrics are written below the Bass 1 staff. The score includes a piano (*p*) dynamic marking and a repeat sign at the end of the first line.

*p*

*p*

*p*

*p*

The Rose Tree  
The Rose Tree  
The Rose Tree  
The Rose Tree



# Kanon in der Sekund

Langsam

Aus „Acht Kanons“ op. 44

The musical score is written for three parts: two melodic staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment staff (treble clef). The time signature is 4/4, and the tempo is marked 'Langsam'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the canon with a treble and bass staff and a piano accompaniment staff. The second system continues the canon with more complex melodic lines. The third system shows the canon continuing with various melodic patterns. The fourth system concludes the canon with a final cadence.



Soeben erschienen:

ANTON WEBERN

### Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik

herausgegeben von Josef Polnauer

Die hier zum erstenmal veröffentlichten Briefe Anton Webers an seine Textdichterin Hildegard Jone und ihren Mann, den Bildhauer Josef Humplik, geben einen tiefen Einblick in die Werkstatt und private Sphäre des großen Komponisten. Sie sind Zeugnis einer echten Künstlerfreundschaft und spiegeln die Entwicklung langjähriger fruchtbarer Zusammenarbeit in der überaus persönlich – feinen Art Webers wider.

Die von Josef Polnauer vorbildlich ausgewählten Briefe aus den Jahren 1926–1945 stellen somit eine bedeutsame biographische Quelle dar, die für Musikliebhaber, Interpreten und Wissenschaftler von hohem Wert sein wird.

106 Seiten

Preis DM 7,50

Erhältlich in allen guten Musikalienhandlungen!

UNIVERSAL EDITION

Neue

## Schott-Kataloge

Edition Schott Katalog 1959/60

Edition Schott Einzelausgabe

Herbst 1959

Violine · Viola

Violoncello · Gambe · Kontrabaß

Zeitgenössische Musik 1959

Antiqua

Schott's Gitarre-Archiv

Orgel · Harmonium

Kostenlos erhältlich in jeder Musikalienhandlung oder von

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

## MUSIKANTIQUARIAT

WALTER RICKE

München 2, Türkenstraße 15a

versendet in den nächsten Wochen

### Antiquariats-Kataloge

folgender Gebiete:

Klavierauszüge · Dirigier- und Taschen-Partituren · Orchester-Materiale · Kammermusik · Bücher über Musiktheorie und Biographien.

Ich bitte, die Kataloge zu verlangen.

Soeben erschienen

## WILLY GIRSBERGER

### Neuer Lehrgang des Klavierspiels

unter besonderer Berücksichtigung des Akkordspiels und der zeitgenössischen Musik

DM 8,25

Der „Neue Lehrgang“ zeichnet sich aus durch trefflichen methodischen Aufbau und durch große Vielfalt des gebotenen Stoffes. Gut erdachte Vorübungen führen in die Spielprobleme der Vortragsstücke ein. Kadenzen, Liedbegleitungen, Chorsätze finden sich zwischen ausgezeichneten Tonleiter- und Akkordübungen. Hübsche und instruktive kleine Stücke aus alter und neuer Zeit bereichern den Lehrgang. Wer erwachsene Anfänger zu unterrichten hat, wird mit Vorteil zu dieser neuen Klavierschule greifen, sie kann lebhaft empfohlen werden.

Walter Müller von Kulm,

Direktor des Konservatoriums Basel

### Weitere Klavierschulen

#### KURT HERRMANN

##### Der fröhliche Musikant

Ein neuer Weg für den Anfangsunterricht im Klavierspiel

Band I Volkslieder und Tänze im Fünftonraum

Band II Die Erweiterung des Fünftonraumes

jeder Band DM 6,—

#### KURT HERRMANN

##### Spiel mit Tönen

Volkslieder und Volkstänze für Klavier

2 Hefte, je DM 3,80

#### GUSTAV KUGLER

##### Neue Klavierschule

2 Hefte, je DM 5,50

#### ANTON WOLFER

##### Klavierschule

DM 6,50

VERLAG HUG & CO. ZÜRICH



## DAS MOZARTEUM=ORCHESTER SALZBURG

bringt die Stelle

eines künstlerischen Leiters (Direktors)  
zur Ausschreibung.

Schriftliche Bewerbungen sind unter Nachweis der bisherigen Verwendung und fachlichen Befähigung bis spätestens 15. November d. J. an das

Kulturreferat des Amtes der Salzburger Landesregierung zu richten.

**Historischer Flügel in Kirschbaum**  
gut erhalten, von Franz Liszt gespielt, zu verkaufen.  
PIANOHAUS FRICKE, ANSBACH, Promenade 8 a.

**Junger, strebsamer  
Orchester- und Chordirigent**  
wünscht ein Anstellungsverhältnis zu verbessern.  
Zuschriften unter M 788 an den Verlag erbeten.

### LEHRKRAFT

Musikwissenschaftlerin (Dr. phil.) – Solisten- und Privatmusikerzieherexamen für Gesang und Klavier, mehrjährige pädagogische Tätigkeit, erste Referenzen – sucht Lehrstelle an Musikhochschule, Konservatorium, Jugendmusikschule oder dgl.

Zuschriften unter M 794 an den Verlag erbeten.

Soeben erscheint:

### Die Reihe HEFT 5

#### Berichte · Analysen

Herbert Eimert:

Mauricio Kagel:

György Ligeti:

H. Klaus Metzger:

Karlheinz Stockhausen:

Gottfried M. Koenig:

Hans G. Helms:

John Cage:

123 Seiten

Über jede gute Musikalienhandlung!

UNIVERSAL EDITION

Debussys „Jeux“  
Ton-Cluster, Anschläge,  
Übergänge  
Zur III. Klaviersonate von Boulez  
Gescheiterte Begriffe in Theorie  
und Kritik der Musik  
Zwei Vorträge  
I Elektronische und  
instrumentale Musik  
II Musik im Raum  
Studium im Studio  
Zu John Cages Vorlesung  
„Unbestimmtheit“  
Unbestimmtheit

DM 7,50

Musikwissenschaftler sucht:

### Müller-Asow

(Alfred Metzner Verlag, Berlin 1942)

### Mozart Briefe und Aufzeichnungen,

Band I und Kassette mit Faksimiles

Angeb. unt. M 785 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.

### Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,  
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung – Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06



überall in der Welt bewundert und begehrt

**NEUPERT**

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

**Neuheit**  
nur bei uns  
gibt es die Schreibmaschine mit Uhr  
**Der große Schlager**  
Fordern Sie sofort Katalog u 887  
Ferner alle Fabrikate, Gelegenheiten,  
Umtauschrecht, Kleinst-Raten u. vieles mehr  
**NÖTHEL & GÖTTINGEN** Deutschlands größtes  
Spezialmaschinenhaus



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

## HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile  
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente



## DÜSSELDORF

## ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

### Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine. Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

### ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Euis, Saiten, Reparaturen,  
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

### städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Dr. Hauer / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:

Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4

Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

### Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

### Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

### Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38)

### FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

#### Abteilung Musik

Leitung: Prof. Heinz Dressel

#### Instrumentalklassen und Seminare

Klavier: Detlef Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Werner Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, R. Haass · Cello: Klaus Störck · Cembalo: Helma Elsner · Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert · Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. K. H. Wörner

#### Rhythmische Erziehung:

Erna Conrad

#### Katholische Kirchenmusik:

Prof. Kaller

#### Evangelische Kirchenmusik:

Kirchenmusikdirektor Reda

#### Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kriskker, Kolf (siehe Instrumentalklassen)

#### Abteilung Theater

##### Opern-Abteilung

Leitung: Prof. Heinz Dressel

Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens Kaiser-Breme · Musikalische Einstudierung: H. J. Knauer · Szenischer Unterricht: Günter Roth

#### Opernchorschule

Hans-Jürgen Knauer

#### Schauspiel-Abteilung

Leitung: Werner Kraut

Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath · Angeschlossen: Seminar für Sprecher / Sprecherziehung und Sprechkunde

#### Abteilung Tanz

Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Jooss-Markard, Pohl, Woolliams, Reber, Knust, Heubach · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch / praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)



Seit über zehn Jahren bringt  
die Monatszeitschrift

## KULTUR ARBEIT

einen Querschnitt durch das aktuelle Kulturleben in Westdeutschland und Berlin.

Sie behandelt Theater und Film,  
Bildende Kunst und Musik,  
Literatur, allgemeine Kulturfragen  
und Erwachsenenbildung.

Die KULTURARBEIT befaßt sich  
mit allen diesen Fragen nach ihrem  
allgemeinen — aber auch pädagogischen — Wert.

Die Aufsätze und Berichte sind  
nicht nur für Lehrer, Schulen und  
Volkshochschulen von Bedeutung,  
sondern für jeden, der sich aus der  
Fülle des heutigen Kulturlebens ein  
Bild des Wesentlichen verschaffen  
will.



W. KOHLHAMMER VERLAG

Köln, Mittelstraße 7

Neuerscheinung

GERHARD WIMBERGER

### *Drei lyrische Chansons*

nach Gedichten von Jacques Prévert,  
deutsch von Kurt Kusenberg für eine  
Singstimme und Kammerorchester

Ed. Schott 4978

Ausgabe für Singstimme und Klavier

DM 7,50

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

*Die vorliegende »Ausgabe für Singstimme und Klavier« (im Original Kammerorchester) ist keineswegs ein bloßer Klavierauszug. Der sehr durchsichtige und durchaus pianistische Klaviersatz läßt vielmehr auch diese Fassung als gültige Komposition ansehen. Mit auffallend gestischer Begabung zeichnet der junge Komponist die von Kusenberg übersetzten Chansons in seiner durchaus zeitnahen Tonsprache mit leichtem, sicherem Strich nach und bringt dabei auch die Hintergründigkeit der Texte mit zum Klingen.*

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



**In jedes Heim die**

**ADLER**

**junior**

ohne Koffer  
298,00 DM

mit Koffer  
327,50 DM

Günstige Teilzahlungsbedingungen  
auch Mietkauf

**OTTO KOCH**

**Inhaber Fritz Baumgartner**

Mainz/Rhein, Lotharstraße 17, Fernruf 27830



# Dvorak-Gesamtausgabe

bei Artia / Prag

## NEUERSCHEINUNGEN

	Dir.= Part. DM	Stud.= Part. DM
<b>Orchesterwerke</b>		
6. Symphonie D-Dur op. 60 . . . . .	55,—	8,—
Konzert g-Moll für Klavier und Orchester op. 33 . . . . .	70,—	9,—
Symphonische Variationen op. 78 . . . . .	32,50	5,50
Suite A-Dur op. 98 b . . . . .	22,25	5,—
„Die Mittagshexe“, Symphonische Dichtung op. 108 . . . . .	22,25	6,—
„Der Wassermann“, Symphonische Dichtung op. 107 . . . . .	27,50	6,—
Ouvertüre „Hussitenlied“ op. 67 . . . . .	25,50	5,—
Ouvertüre „In der Natur“ op. 91 . . . . .	25,—	5,—
Ouvertüre „Othello“ op. 93 . . . . .	22,50	4,—

### Vokalmusik

Stabat Mater op. 58 . . . . .	65,—	12,50
-------------------------------	------	-------

### Kammermusik

Quintett G-Dur für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß op. 77 . . . . .	5,50
Quintett A-Dur für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 81 . . . . .	6,50
Bagatellen für 2 Violinen, Violoncello und Harmonium (oder Klavier) op. 47 Stimmen DM 12,50	
Quartett D-Dur für Klavier, Violine, Viola u. Violoncello op. 23 Stimmen DM 16,50	6,50
Quartett Es-Dur für Klavier, Violine, Viola und Violoncello op. 87 . . . . .	6,25
Streichquartett a-Moll op. 16 . . . . .	5,50
Zypressen (12 Lieder aus dem gleichnamigen Zyklus, bearbeitet für Streichquartett) . . . . .	5,—
Trio g-Moll für Klavier, Violine und Violon- cello op. 26 . . . . . Stimmen DM 17,50	5,—
Dumka (Trio für Klavier, Violine und Vio- loncello op. 90) . . . . .	5,—
Sonate F-Dur für Violine und Klavier op. 57 DM 8,—	

### Klaviermusik

Suite A-Dur op. 98 . . . . . 2 ms DM 5,—	
Aus dem Böhmerwalde op. 68 . . . . . 4 ms DM 13,50	

ALKOR-EDITION KASSEL

# NEUE BÜCHER

ARNO FORCHERT

## Das Spätwerk des Michael Praetorius

Italienische und deutsche Stilbegegnung.  
VII/240 S., 127 Notenbeispiele (Berliner  
Studien zur Musikwissenschaft). Heraus-  
gegeben von A. Adrio. Band 1

Ln. DM 18,— · EM 1451

GOTTHOLD FROTSCHER

## Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition

2 Bände mit insgesamt 1338 Seiten und  
202 Notenbeispielen in Ganzleinen. Beide  
Bände liegen nunmehr vor. Der Subskrip-  
tionspreis, DM 84,—, für beide Bände ist bis  
zum 31. Dezember 1959 verlängert. Dann  
DM 96,— · EM 1124

Einladungen zur Subskription:

E. T. A. HOFFMANN

### Briefwechsel

Gesammelt und erläutert von  
Hans von Müller† und Friedrich Schnapp.

3 Bände, Band 1 ca. DM 38,—

Band 2 ca. DM 40,—, Band 3 ca. DM 36,—  
EM 1421—23

HANS JOACHIM MOSER

### Musik in Zeit und Raum

Gesammelte Aufsätze über Musik  
ca. 300 Seiten u. zahlreiche Notenbeispiele.

Subskriptionspreis DM 18,—

späterer Ladenpreis ca. DM 28,— · EM 1419

Subskriptionsprospekte  
stehen zur Verfügung!

VERLAG MERSEBURGER  
BERLIN - NIKOLASSE



Ein neues Studienwerk

## Moderne Orchester-Studien für Violine

Herausgegeben von Ludwig Bus

Ed. Schott 5053 — DM 8,—

Mit dem sich seit der Jahrhundertwende wandelnden Kompositionsstil haben sich in der Musik unserer Gegenwart und während des vergangenen halben Jahrhunderts Umwälzungen vollzogen, die den Musiker, insbesondere den Orchestermusiker, vor neue und schwierige Aufgaben stellen.

Diese Spezialstudien bieten dem Violinisten, insbesondere dem Konzertmeister, ja selbst dem Dirigenten eine Hilfe, um sich mit der neuen Literatur vertraut zu machen, zumal deren Werke dem einzelnen Musiker und Musikstudierenden schwer zugänglich sind.

INHALT: *Britten: Gloriana; Variationen · Debussy: Iberia; La Mer · Egk: Allegria; Französische Suite nach Rameau; Orchester-Sonate · Hindemith: Konzert für Orchester; Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser · Honegger: Symphonie Liturgique; Symphonie Nr. 5 · Liebermann: Furioso · G. F. Malipiero: Sesta Sinfonia · Petrassi: Partita · Ravel: Daphnis et Chloé; La Valse · Reutter: Lyrisches Konzert · Stephan: Musik für Orchester; Musik für 7 Saiteninstrumente · Strawinsky: Feuervogel, Ballettsuite; Le sacre du printemps; Petrouchka*

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**